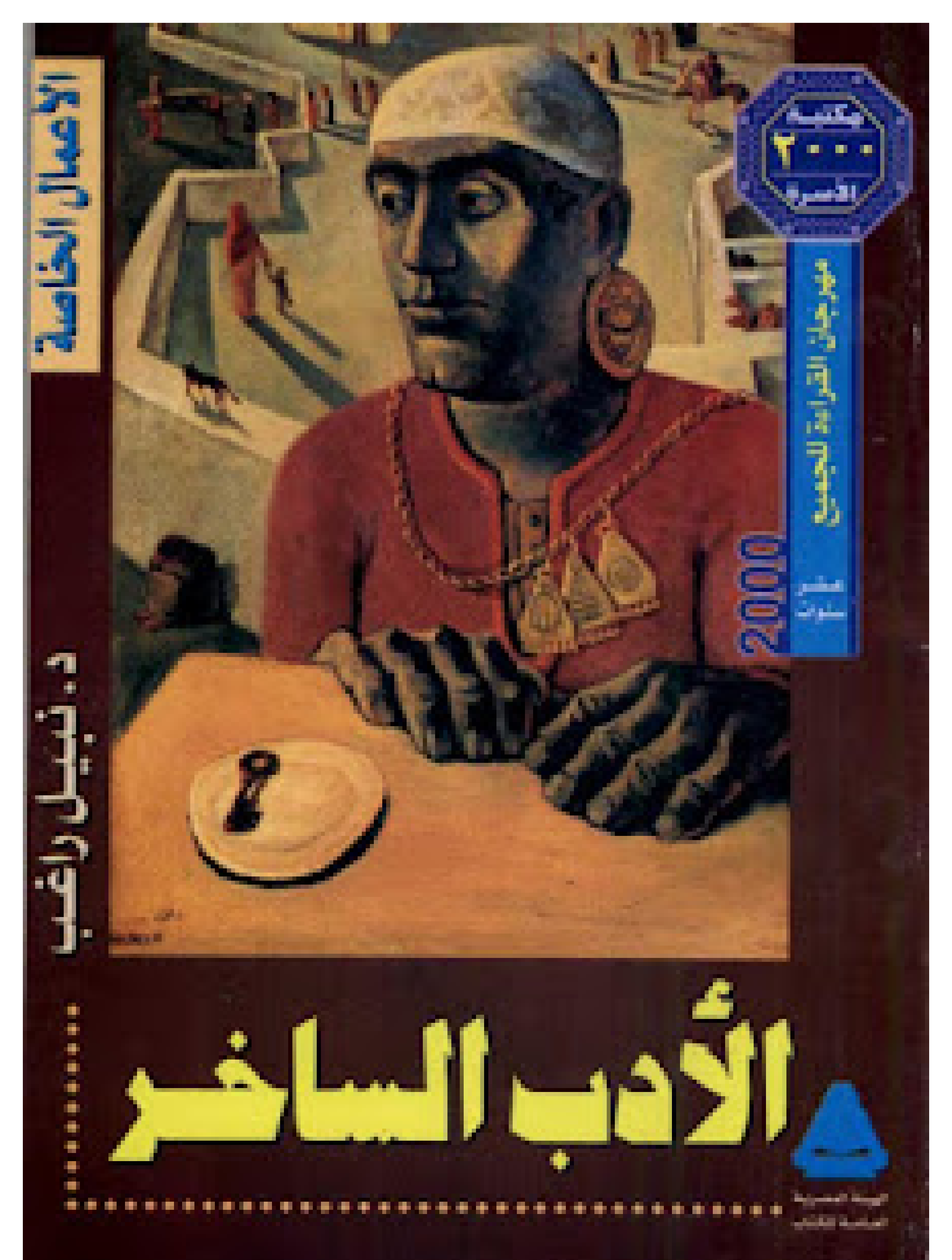

مكتبة
٢٠٠٠
الأسرة
مهرجان القراءة للجميع
2000
الأعمال الخاصة
د. نبيل راغب
الأدب الساخر

الأدب الساخر

د. نبيل راغب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

الأدب الساخر

د. نبيل راغب

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الأدارة المحلية

المجلس الأعلي للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

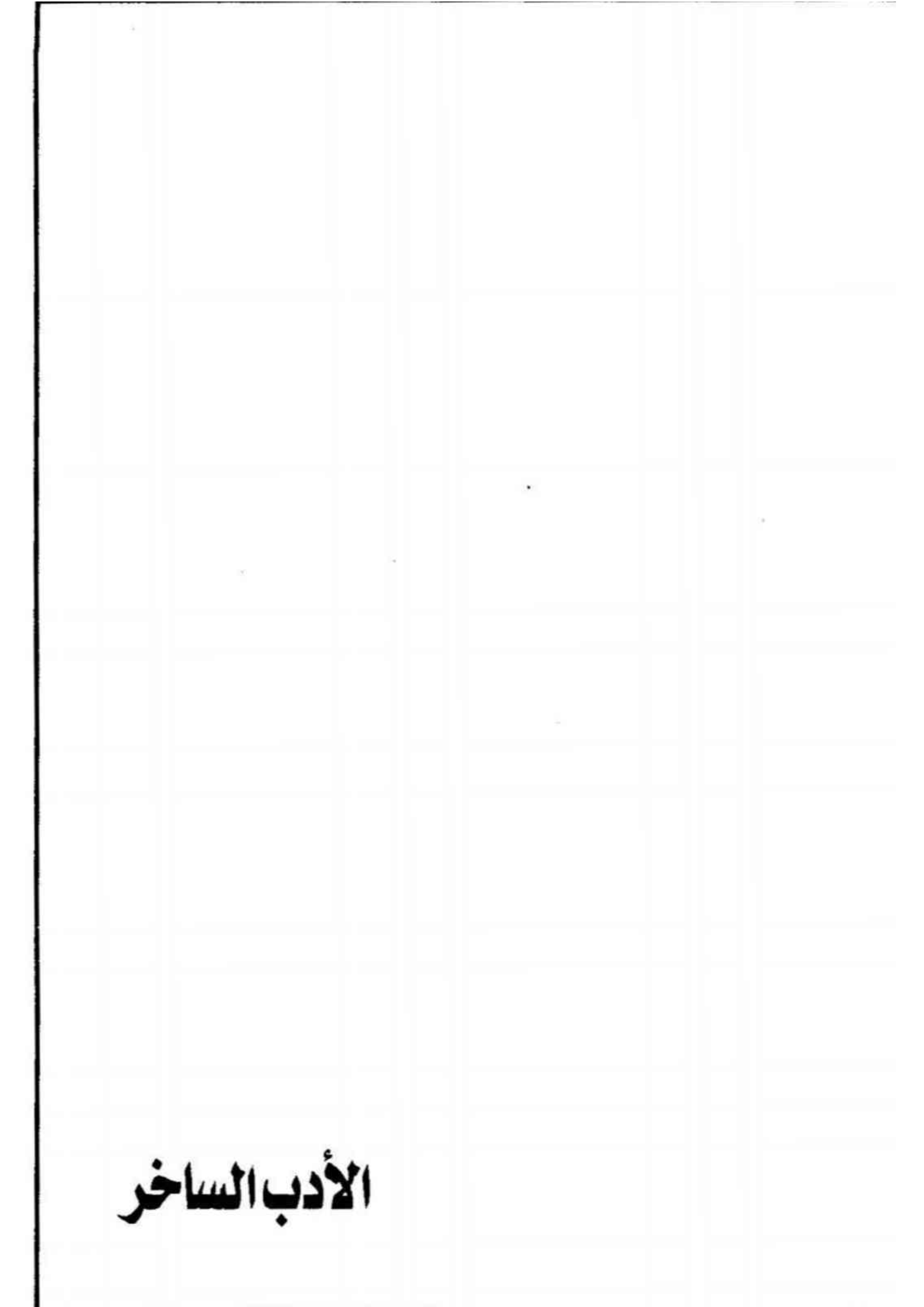
الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سمير سرحان



الأدب الساخر

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى : فرح زليخا (١٩٤٨)

التقنية: زيت على كرتون

المقاس: ٩٦×٦٨ سم

عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦)

مصور مصرى من مؤسسى جماعة الفن المعاصر، حصل على منحة دراسية لإيطاليا مدة أربع سنوات؛ وهو فنان متميز، يمتلك صيغة فنية مصرية، ويجيد رسم رائحة البخور والرطوبة، مبتعداً فى أغلب الأحيان عن الهواء الطلق. يرسم أبطال العالم الأسطورى برموز ومفردات وليدة الأحياء الشعبية، يضع أبطاله فى مقدمة اللوحة، مستعينًا بالإضاءة الداخلية. فزليخة هى تلك البائسة المتمسكة بالأمل المفقود كأنه الوردة الحمراء؛ تقف بجوارها ابنتها التى تمسك بتلابيب جلبابها، وتنظر القطة البيضاء - فى ذات الوقت - إلى الفراغ اللامتناهى، يتم كل ذلك من خلال كثافة لونية ذات تأثيرات درامية تبرز قيمة الطقوس التى تمارس فى الأحياء الشعبية.

محمود الهندى

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر بصفة مستمرة طول العام برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم.. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

فصول الدراسة

صفحة



هناك فرق بين الأدب الساخر كمفهوم شامل سواء على مستوى الشكل أو المضمون وبين عنصر السخرية الذى يمكن أن يوظفه الأديب فى عمل من أعماله بالإضافة إلى عناصر أخرى. لكن عندما تصبح السخرية هى العنصر الأساسى فى المضمون والعمود الفقرى للأحداث والمواقف، فإن العمل ينضوى تحت بند الأدب الساخر. وعلى الرغم من الفروق النوعية بين السخرية كعنصر وبين العناصر الأخرى من تهكم، وفكاهة، ولماحية، ونقد، وهجاء، وتلميح، ودعابة، فإن السخرية إذا سيطرت وسادت على كل عناصر العمل الأدبى سواء أكان قصيدة أو مسرحية أو رواية أو حتى مقالة، فإنها توظف عناصر التهكم والفكاهة واللماحية والكوميديا فى تعميق توجهاتها الفكرية والاجتماعية والفنية، وذلك من خلال توليفة درامية تهدف إلى التعريض بشخص ما أو مبدأ

أو فكرة أو أى شيء، وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور والضعف فيه.

والهدف الأولى للأدب الساخر هو هدف تصحيحى سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الجمالى. ويختلف فى لهجته وتوجهه ومنهجه عن كل أساليب التعبير الأخرى التى تهدف إلى الرفض أو الشجب أو الهجوم أو التقليل من شأن الموضوع المطروح لسهام الكاتب أو المتحدث بأسلوب مباشر وأحياناً فج. ولذلك يعتمد الأديب أو الكاتب الساخر على أسلحة التهكم واللماحية والفكاهة والكاريكاتير والكوميديا المستترة وغير المباشرة، وأحيانا الخفية الخبيثة الزاخرة بالغمز والهمز واللمز والتلميح الذى يمكن أن يتطرف إلى حد التجريح.

ولعل الأدب الساخر منذ تبلور منهجه كشكل فنى وفكرى متعارف عليه، كان يهدف إلى إصلاح المجتمع وتطويره من خلال إثارة الضحكات أو الابتسامات على أقل تقدير، وذلك باستخدام أية أداة متاحة. فالغاية عند الأديب الساخر تبرر الوسيلة، وإن كانت لا تنفصل عنها، مثلما لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون. ومناهج السخرية لا حصر لها، فأحياناً تهدف إلى ترسيخ نظام أو منهج فكرى معين مضاد للمنهج السائد، وأحياناً تسعى لتعرية رذيلة اجتماعية، وأحياناً تهاجم شخصاً بعينه، وغير ذلك من الأهداف التى لا تتوقف السخرية عن التفتيش عنها وكشف حقيقتها للناس بهدف تنويرهم ومساعدتهم على تكوين رأى عام تجاه قضية معينة تهمهم وتؤثر فى حياتهم.

وهذا الكتاب يتناول بالدراسة والتحليل عنصر السخرية فى الأدب كأحد العناصر التى لجأ إلى استخدامها كثير من الأدباء عبر العصور، والفروق النوعية بين السخرية وكل من التهكم والفكاهة واللماحية. وذلك كنقطة انطلاق للإحاطة الفكرية والنقدية للمفهوم الشامل للأدب الساخر الذى يوظف كل هذه العناصر حتى يصل بالإنسان إلى آفاق فكرية واجتماعية وإنسانية لم يبلغها من قبل، ويسلحه بالوعى الذى يمكنه من رؤية الأشياء فى ضوئها الطبيعى وحجمها الحقيقى، فيسير بخطوات ثابتة وواثقة فى الاتجاه الصحيح، ويتجنب الدخول فى متاهات جانبية، وطرق مسدودة، ودوائر مفرغة، تشتت طاقاته وتضيع إمكاناته، وتجعل حياته بلا هدف ولا معنى.

المهندسين فى أول مايو ٢٠٠٠

د.نبيل راغب



الفصل الأول

عنصر السخرية فى الأدب

السخرية فى الأدب هى العنصر الذى يحتوى على توليفة درامية من النقد والهجاء، والتلميح، واللماحية، والتهكم، والدعابة، وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أى شىء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه. ولذلك فإن الهدف الأولى للأدب الساخر هو هدف تصحيحى سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الجمالى، ويختلف فى لهجته ومنهجه عن كل أساليب التعبير الأخرى التى تهدف إلى الرفض أو الشجب أو التقليل من شأن الموضوع المطروح لسهام الكاتب أو المتحدث. فالواعظ مثلا أكثر مباشرة وخطابية من الكاتب الساخر، ذلك أن تأنيبه يحمل فى طياته منطقا أقل واستهانة أشد من الكاتب الساخر الذى لا بد أن يحرص على

الاتساق المنطقى فى فكره وتعبيره حتى يسدد سهامه إلى هدفه بإحكام شديد، وفى الوقت نفسه ينأى عن التصريح باستهانته بهدفه حتى لا يبدو منحازا أو متحيزا فتغلق أبواب القبول فى وجهه.

لكن السخرية سلاح خطير للغاية فى يد الناقد الذى يقوم بتحليل الأعمال الأدبية والفنية. فهى كفيلة بإغرائه بهدم بل وسحق الفنان الذى يقع تحت رحمته حتى يرضى نرجسيته فى البطش بالآخرين. ولذلك يفضل أن تظل السخرية أسيرة المجال الأدبى والفنىَ الذى يسعى لنقد البشر والظواهر الاجتماعية والإنسانية المختلفة، على أن يحرص العاملون فى مجال النقد الأدبى والفنى على أساليب التحليل الفكرى والفنى للأعمال الفنية المطروحة للنقد. فالحرج والحساسية غائبان فى عمل الأديب الساخر الذى يتناول ظواهر عامة وإن تجسدت فى شخصيات من إبداعه، أما الناقد الأدبى والفنى فيتناول بالتحليل أعمال أديب أو فنان بعينه ولذلك يتحتم عليه أن يتمسك بالموضوعية العلمية قدر امكانه حتى يؤدى مهمته على خير وجه، فمن شأن السخرية أن تحطم الجسور القائمة بين النقد والفن، وبالتالى لا يستفيد كل منهما من الآخر.

والكاتب الساخر يعتمد بصفة دائمة على أسلحة التهكم المستترة الخفية الخبيثة الزاخرة بالغمز والهمز واللمز والتلميح الذى لا يتورع عن التجريح. وهو يستعين بكل أساليب الدبلوماسية الذكية التى تستقطب كل حلفائه والمتعاطفين معه والمنتمين إلى فكره ضد أعدائه المستهدفين لهجومه. ولا تحمل كل الكتابات الساخرة بالضرورة روح الاستهزاء

الاستهانة والهجاء القاسى، بل كثيرا ما يلجأ الكاتب الساخر إلى عنصرى المواجهة والتناقض فى دحض بعض العقائد والأفكار البالية، كشف وتعرية بعض الأنماط البشرية المثيرة للاحتقار والاشمئزاز، ذلك بوضعها وجها لوجه أمام الأفكار التى انطلقت بالبشرية من عصور الانحطاط والجهل والظلام إلى آفاق التقدم والعلم والنور، وأمام لأبطال الذين ضربوا المثل العليا فى شتى الميادين الإنسانية.

والكاتب الساخر بطبيعة منهجه رابض فى كمين يتيح له التربص بأعدائه كى يصيبهم فى مقتل دون أن يضطر إلى الدفاع عن نفسه فى مواجهتهم. ذلك أنه لو منحهم فرصة ضربه أو حتى طعنه فى الخلف فإنه بهذا يفقد القدرة على استقطاب مؤيديه ضد خصومه. ولذلك يتكون كمينه من الحجة اللاذعة، والمنطق المتماسك، والنظرة الثاقبة، والرؤية الشاملة، والثقافة العميقة. كذلك فإن الأديب الساخر قادر على أن يدفع جمهوره إلى القيام بعملية نقد ذاتى لحماقاته وتفاهاته وسخافاته دون أن يدرى، ولذلك فهو يضحك من نفسه متصورا أنه يضحك من ظواهر عامة لا تمت إليه بصلة، أى أن الحساسيات كلها تزول لتتألق النظرة الموضوعية إلى الأشياء.

وعلى الرغم من أن هناك فقرات فى التوراه، وأشعار هوميروس الملحمية، تتميز بروح السخرية الواضحة، وعلى الرغم من أن مسرحيات أريستوفانس الكوميدية زاخرة بالطلقات الساخرة الثقيلة، فإن أول كتابات ساخرة تخضع للمواصفات النقدية للسخرية كانت باللاتينية، فقد كان الكاتب الرومانى لوسيلياس المتوفى عام ١٠٣ قبل

الميلاد رائد فعليا فى هذا المجال. فلم تكن كتاباته مجرد تعليقات ساخرة عابرة على الظواهر الاجتماعية المؤقتة الطارئة، بل حاول أن يصل بمشرط السخرية إلى أغوار النفس البشرية كى يستأصل كل ما يعوق العقل الإنسانى عن النظرة الصائبة إلى الأمور، وأرسى بذلك التقاليد الأولى لهذا الفن الذى دعمه بعد ذلك هوراس المتوفى عام ٨ قبل الميلاد، وبيرسيوس المتوفى عام ٦٢ بعد الميلاد، وجافينال المتوفى عام ١٤٠ بعد الميلاد من خلال قصائدهم التى كتبت خصيصا للسخرية من الأنماط والأفكار السائدة. وكان الناقد الرومانى كوينتيليان المتوفى عام ٩٥ بعد الميلاد بمثابة أول ناقد استطاع أن يضع يديه على الخصائص الفنية للأدب الساخر، ويمنهجها لتسرى بعد ذلك فى نسيج الأدب العالمى وتقاليده.

وقد أطلق مصطلح «السخرية» لقرون متصلة على القصائد الطويلة الزاخرة بالمواقف والصور لتمييزها عن القصائد القصيرة المركزة التى تحتوى على حكم وأمثال. وغالبا ما نهضت القصائد الساخرة على حوار من وزن شعرى معين، لتدين وتسخر من الرذائل والسخافات المنتشرة فى المجتمع. وكان هوراس قد ألف النماذج الأولى للقصائد الساخرة التى تتميز بالرقة والتعاطف والنظرة العامة الشاملة فى حين أرسى جافينال تقاليد الكتابة الساخرة القاسية التى لا تعرف الرحمة أو أنصاف الحلول.

وفى العصور الوسطى أغرم الناس بالقصائد الساخرة التى كتبها الشعراء من أبناء الأقاليم والبلاد المختلفة برغم سيطرة الروح الدينى

لمتزمت الذى يحاول أخذ كل الأمور بجدية قاتلة. فقد ألفت القصائد التى تحتوى على التقليد الساخر للأمور والأنماط التى يعتبرها التقليديون فى منتهى الجدية، والأساطير، والأحلام، والرؤى التى تستخدم الخيال للسخرية من الواقع.

ومع عصر النهضة التى أصبحت القصائد الساخرة لكل من هوراس وجافينال من النماذج التى حذا حذوها كثير من الأدباء فى معظم اللغات الأوروبية. لكن مع حلول فترة الكلاسيكية الجديدة انتشرت القصيدة الروائية التى تمزج البطولة بالتهكم بهدف نقد النفس البشرية التى يمكن أن تجمع داخلها أروع آيات البطولة وأحط أنواع الرذيلة فى الوقت نفسه، سيرا على نهج قصيدة «معركة الضفادع والفئران» التى كتبت تقليدا لأسلوب هوميروس، واعتمادا على حواديت الحيوانات والوحوش التى عرفتها العصور الوسطى، ولكن فى اتجاه النقد الاجتماعى اللاذع، مثلما نجد فى قصائد تاسونى وبوالو وديبرو فى كل من ايطاليا وفرنسا . أما فى انجلترا فقد برز النموذج الشعرى الذى يمزج البطولة بالتهكم من خلال التناقض الحاد بين المظهر الأخاذ البراق والجوهر التافه السخيف فى قصيدة الكسندر بوب «اغتصاب خصلة الشعر»، وفى قصيدة «هاديبراس» لباتلر التى تمزج الملحمة بالتقليد الساخر الضاحك. أما فى أمريكا فإن أوضح نموذج للكتابات التى تهدف أساسا للسخرية يتمثل فى كتاب «أسطورة للنقاد» لجيمس راسل لويل.

وكان لوم الإنسانية وتوبيخها وزجرها خاصية أساسية فى أعمال أدبية كثيرة لا تمت للشعر الساخر بصلة. فمثلا يمكن تتبع تقاليد

البيرليسك الدرامى ابتداء من مسرحية «الضفادع» لأريستوفانس وحتى المشاهد الصاخبة الضاحكة الراقصة التى تقدم فى علب الليل، أما على منصة المسرح الجاد المحترم فقد زخرت مسرحيات بن جونسون، وموليير، وبرنارد شو، ويوجين أونيل بفقرات مشحونة بالسخرية اللاذعة والمريرة المكتوبة بالنثر بعيدا عن تقاليد الشعر الساخر.

لكن يمكن تتبع النثر الساخر بعيدا عن الحواريات المسرحية فى كتابات لوسيان المتوفى عام ١٨٠ بعد الميلاد، فقد كتب فقرات وصورا ذات تأثير ساخر نفاذ، واستطاع أن يبتكر النموذج الرائد لسرعة البديهة، واللماحية، والرزانة، والأصالة لمفكرى عصر النهضة الذين أرسوا دعائم مذهب الإنسانية وفى مقدمتهم إيرازموس، والذين رفضوا التحلى بالصبر فى مواجهة صغائر الإنسان وحماقاته. وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ظهرت فئة من المهرجين الجوالة العاشقين للثقافة والفكر الساخر فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا، ونبغت فى الأشعار الغنائية الساخرة أو الزجلية التى انتشرت وشاعت على ألسنة الناس، وبلغت قمتها فى أعمال الأديب الفرنسى رابليه. وكانت خفة ظلها، وروحها المرحة، وسخريتها اللاذعة الذكية سببا فى انتشارها فى آداب العالم الغربى حتى عصرنا هذا.

أما أشهر الكتابات الساخرة فى العصور الحديثة فقد برزت فى مجال الرواية من خلال أعمال رابليه، وسيرفانتس، وسويفت، وفولتير، وصامويل باتلر. فقد تجلت السخرية اللاذعة أو الرحيمة فى مواقفهم وشخصياتهم التى جسدت ثغرات الضعف الإنسانى فى لحظات

الإغـراء، والخـسـة، والغـرور، والوهم، وخـداع النفس. وإذا كـان هذا العنصـر السـاخـر أقل وضـوحـا فى روايات فـيلدنج، وثاكـرى، وديكنز، وسنكلير لويس، لكن من الصعب إنكار وجوده الفعال.

وفن السخرية ليس مرتبطا فقط بالتعبير بالكلمات، بل يمكن أن نجده فى الرقص، والموسيقى، والفنون التشكيلية، فمثلا نجد دومييه الذى عـاش فى عصـر الإمبـراطورية الثـانيـة فى فرنسـا، وتناول كـثيـرا من مـلامح عـصره بالسـخرية فى رسـومـاته، وكذلك وليم هوجارث الرسام الانجليزى المعاصر لألكسندر بوب وصامويل جونسون.

ومع تراجع الشعر الساخر فى عـصرنـا هذا ليحل محـله زجل اللعب بالألفـاظ، والتلمـيـحـات التى تجنح إلى السـوقـيـة والبـذاءة فى بـعض الأحـيـان، فإن النثـر الساخـر فى الروايات تراجع أيضـا ليتـرك مكانه للمـذهب الطبـيـعى الذى يسـعى لتـشـريح المجـتـمع من خـلال تـوثيق مـلامـحـه، وتحليل القـوانين الكامنة خلف هذه الملامح والمحـركـة لهـا اعتمادا على العلوم الحديثة مثل علوم الاجتماع والأحياء والاقتصاد والنفس. لكن السـخرية كـفن عـريق أصـيل، يوجـه سـهـام النقد اللاذع للرذائل والحماقات البشرية، لم يندثر، بل وجد لنفسه منفذا واسعا فى فن الكاريكاتير المعاصر، سواء على مستوى الكلمة أو الصورة أو الرسم.

ولعل فلسـفـة فن السـخـرية كـانت منذ بدايتـه تـهـدف إلى اصـلاح المجتـمع وتطويره من خـلال إثارة الضحكات أو الابتسامـات على أقل تقدير، وذلك باستخـدام أية أداة متاحـة،. فالغاية تبرر الوسيلة فى مـجال السـخـرية، وإن كـانت لا تنفصل عنها. ومناهج السخـريـة لا حصـر لهـا،

فأحيانا تهدف إلى ترسيخ نظام فلسفى معين كما فى قصة «كانديد» لڤولتير، وأحيانا تسعى لتعرية رذيلة اجتماعية مثل النفاق كما فى مسرحية «طرطوف» لموليير، وأحيانا تهاجم شخصا بعينه كما فى قصيدة «ماك فليكونى» لدرايدن.

لكن هناك من النقاد من سخر من السخرية ذاتها بقوله إنه إذا كانت السخرية انجازا خالدا فى مجال الأدب، فهذا أكبر دليل على فشلها وتقاعسها فى ميدان علم الاجتماع، ذلك أنها إذا كانت قادرة بالفعل على محو الرذائل والحماقات التى تهاجمها وتحاربها، فإنها بذلك تصبح مجرد أداة تنتهى بانتهاء الغرض منها. لكن عدم جدوى السخرية فى استئصال شأفة الرذائل البشرية والحماقات الاجتماعية، يمنحها فى الوقت نفسه القدرة على مواصلة بل وخلود دورها فى مجال الأدب الإنسانى. فمثلا إذا كانت مسرحية «طرطوف» قد نجحت فى القضاء على النفاق الدينى، فلا بد أن تصبح الآن مجرد مسرحية تاريخية تنتمى إلى فترة بعينها. لكنها لا تزال فعالة، ومؤثرة، ومسلية، ومثيرة لأن أوجه النفاق الدينى لا تزال مزدهرة فى شتى مناحى النشاط الإنسانى.

والسخرية تملك من المرونة ما يجعلها قادرة على استخدام أى شكل من الأشكال الأدبية بل والفنية، فهى يمكن أن تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل من خلال أساليب وزوايا لا تحصى. وغالبا ما تلمح بالإشارة والإسقاط والغمز إلى موضوعات الساعة، خاصة السياسية منها، وصور وملامح مادية ملموسة تلقى تقديرا واحتراما من الناس

دون مبرر منطقى معقول، وجوانب كئيبة من المجتمع يسعى الكثيرون إلى تجاهلها، وشخصيات برزت على السطح بوسائل انتهازية وإرهابية حقيرة. وأحيانا تهاجم السخرية الفساد فى عقر داره مستخدمة أسلحة الهجاء الفاحش، إذ إن التعفن عندما يصل إلى قمته، فإن التورية، والتلميح ، والغمز، واللمز تصبح أسلحة غير فعالة بالمرة. ومع ذلك فإن من السهل وضع حد فاصل بين الهجاء الفاحش والإهانة والسباب الصريح وبين السخرية كفن له أصوله وأسراره. فاللماحية والتلميح الذكى واصابة الهدف بأقل قدر ممكن من التجريح من الشروط الأساسية التى يجب أن تتوافر فى فن السخرية.

ولعل للسخرية جانبها السيكولوجى المتفرد الذى لا يرتبط بالتقاليد الأدبية فنحن ربما نتحدى أو نرهب الأشياء التى تهددنا وتخيفنا، لكننا لا نضحك منها، أما عندما نضحك من شىء، فهذا دليل على شعورها تجاهه بالتفوق والسيادة. ومن هنا كان الكاتب الساخر يهاجم ضحيته دون أن يمنحها شرف أخذها على محمل الجد، بحيث نشاركه الضحك من سلبياتها وكذلك احساسه بالتفوق عليها.

ومع ذلك فالسخرية ليست بالضرورة مثيرة للضحك، لأنها يمكن أن تكون مرة، خاصة عندما تهاجم الجانب المتجهم من المجتمع. وربما أثارت ابتسامة المتلقى، لكنها ابتسامة مريرة ساخرة من الأوضاع المقلوبة للمجتمع. وهذا ليس أمرا غريبا، فليست كل ابتسامة تعنى السعادة والإنشراح، وغالبا ما تحمل ابتسامة السخرية شحنات من الأسى والهم، تفوق فى درجتها وكثافتها الشحنات الكامنة فى البكاء والعويل.

ومع ذلك، فمثل هذه الابتسامة الساخرة المريرة تمنح صاحبها نفس الشعور بالتفوق والسيادة.

وفى عالمنا العربى كانت السخرية من الملامح المميزة للأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ابتداء من العصر الجاهلى حتى العصر الحديث، ومع ذلك لم تجد من يتصدى لها بالدراسة العلمية التحليلية سوى بعض نقاد وكتاب فى الخمسين سنة الأخيرة، سواء بدراسة الظاهرة ككل كما نجد فى كتاب شوقى ضيف الممتع «الفكاهة فى مصر» أو بدراسة انجازات رواد السخرية كما نجد فى كتاب أحمد كمال زكى «الجاحظ»، وكتاب جمال الدين الرمادى «عبد العزيز البشرى»، وكتاب نعمات أحمد فؤاد «أدب المازني»، وغيرها من الكتب التى تناولت الجانب الساخر فى انجازات هؤلاء الكتاب والأدباء.

ويحدد شوقى ضيف مفهومه للسخرية فيصفها بأنها أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومكر، وهى لذلك أداة دقيقة فى أيدى الفلاسفة والكتاب الذين يهزأون بالعقائد والخرافات، ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم وهى حينئذ تكون لذعا خالصا. كذلك هناك ضرب من السخرية لا يعتمد على كلمات ولا على حروف، وإنما يعتمد على الألوان والخطوط والظلال والأضواء، وقد شاع فى القرنين الأخيرين بأوروبا، ونقلناه عنها، وكان لنا منه حظ فى عصورنا القديمة، ويقصد به شوقى ضيف التصوير الساخر «الكاريكاتورى» الذى يقف عند جوانب الضعف فى جسد شخص أو فى وجهه، ويكبرها كأنما يريد أن ينمى الضعف أو العيب الذى يكمن فيه إلى أقصاه، فنراه ينتهز

فرصة، مثل تقويس حاجب، أو انحناء أنف، أو تجعد جبهة، أو انتفاخ خد، أو طول ذقن، أو ضيق عين، ويكبر ذلك مشوها ومستغلا للطبيعة والخلقة، وبذلك تصبح الصورة الساخرة قوية التعبير عن صاحبها، وفى الوقت نفسه تصبح مضحكة لما أظهره الرسام من تنافر فى أوضاع الجسد أو الوجه، وهذا التنافر لا بد أن تكون له دلالته فى تكوين الشخصية وأخلاقياتها.

ولا شك أن فن السخرية يربى فى الناس ملكة النقد، ويوقظ فيهم الوعى بأخطائهم وحماقاتهم. فهو يدفعهم إلى الضحك من كل ما يحسون فيه مخالفة للطبيعة الإنسانية السوية، فيضحكون من المغفل والجاهل والبخيل والجبان والفوضوى والشارد... الخ. وضحك السخرية يمتزج أحيانا بالإزدراء، أو الإعجاب، أو الهزل، أو الانتصار، أو العطف.. الخ. وهذا الضحك تصحيح لانحرافات مختلفة أو قصاص عادل منها لشذوذها على المجتمع السوى. ولذلك فالسخرية عقاب وقصاص وتأديب ينتقم بها المجتمع ممن يتطاولون على منطقه ومعقوله.

ويتتبع شوقى ضيف جذور فن السخرية حتى العهود المصرية القديمة فى كتاب «مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة» الذى وضعه أحد كبار المستشرقين الألمان، وضمنه عشرات الرسوم والصور التى تنبىء من تغلغل روح السخرية عند قدماء المصريين، برغم أن نكهتهم ونوادرهم لم تصل إلينا. فمن ذلك صورة هزلية لسيدة تتزين، وقد أمسكت المرأة بيدها اليسرى، وفى نفس اليد «الحق» الخاص بصبغ

الشفاه الأحمر، وفى اليد الأخرى ريشة تطلى بها شفتيها، وكل ذلك فى وضع مثير للسخرية من مبالغة النساء فى تجميل أنفسهن. وفى صفحة أخرى صورة ساخرة لرجل أصلع ولحية طويلة تمنحه الكثير من مظاهر التقوى والورع والمهابة، وهو يمد كفيه مدافعا عن لحيته ضد من يحاول حلقها أو تشذيبها وفى صفحة ثالثة صورة ساخرة أخرى بذئب يرعى ماعزا وكأن الفنان يعبر عن المثل المصرى الشعبى المعروف «حاميها حراميها»، كذلك نرى رسما لجيش من الجرذان يحاصر قلعة للقطط فى حين تقدمت فرقة فدائية، فمدت على القلعة سلما إعتلاه فدائى جسور. وهناك صورة تمثل مباراة فى لعبة الشطرنج بين أسد وغزال، والغزال يأمر الأسد بأن «يكش الملك» والأسد مكشر عن أنيابه والشرر يتطاير من عينيه. وهناك أيضا صورة أمير وأميرة بونت أمام فرعون لتقديم فروض الطاعة حيث يتضخم النصف الأسفل للأميرة وتأخر فى وضعه عن النصف الأعلى، فأصبح شكلها مثيرا للسخرية والضحك.

ومع قدوم الغزاة: الفرس واليونان والرومان إلى مصر طمعا فى ضمها إلى امبراطورياتهم لجأ المصريون إلى السخرية القاسية المريرة ينفسون فيها عن مراحل القهر والكبت التى كانت تغلى داخلهم، خاصة مع الفرس الذين عرفوا بالقسوة والبطش وتصفية كل من يخالفهم فى الرأى. أما البطالسة فعلى الرغم من أنهم توددوا إليهم وبذلوا كل ما استطاعوا ليكسبوا ودهم وحبهم، فإن المصريين، وخاصة أهل الأسكندرية لم يتركوا فرصة تمر بهم دون أن يسخروا منهم فى قصائد ألفها شعراء مجهولون وتناقلتها الألسنة حتى بلغت مسامع البطالسة أنفسهم. وكذلك أغرموا بإطلاق ألقاب مضحكة عليهم، فلقبوا بطليموس

الأول بلقب الزمار، أما بطليموس الثانى فسلطوا عليه أقذع أنواع السخرية خاصة عند زواجه من أخته. وقد لفتت هذه الظاهرة نظر الشاعر اليونانى الرعوى الشهير ثيوكريتاس الذى عاش فى الأسكندرية ى القرن الثالث قبل الميلاد فوصف المصريين بأنهم «شعب ماكر» لاذع القول، مرح الروح».

واستمر المصريون فى استخدام سلاح السخرية بطول عصر الرومان، فلم يسلم قيصر من قياصرتهم، سواء زار مصر أو ظل فى روما، من سهام سخريتهم المريرة بل والمسمومة، فمثلا لقبوا القيصر فسبيسان بلقب تاجر السردين، وقالوا إنه لا يساوى بضعة مليمات فى سوق الرجال، فى حين لقبوا قيصر آخر بلقب النسناس المدلل الصغير. ولم يقف الرومان مكتوفى الأيدى أمام هذا السلاح السرى، فضاعفوا من قسوتهم وبطشهم، لكن المصريين واصلوا السخرية بهم حتى دالت دولتهم.

أما فى البادية العربية فكان شعر الهجاء من أوضح صور السخرية بالخصم، وكان قاسيا، عنيفا، مريرا يتناسب مع ضراوة الحياة فى الصحراء التى لا تعرف الرحمة. وظلت السخرية قاصرة على شعراء الهجاء الذين سخروها للدفاع عن القبيلة والاستهزاء بقبيلة الخصم، حتى جاء الإسلام ليتحول الهجاء صوب كل من قاوموا الدعوة الدينية الجديدة. لكن تقاليد فن السخرية ترسخت فى الأدب العربى على يدى الجاحظ فى القرن الثانى الهجرى، القرن الثامن الميلادى، الذى أوضح المنهج الجديد لفن السخرية بقوله إن ما يظنه الإنسان كمالا فى بعض

الأحيان ليس كمالا، وما يوضع موضع التقديس ليلا لا يلبث أن ينهار إذا اطلع عليه النهار، وتلك هى الحياة. ويصفه أحمد كمال زكى فى كتابه «الجاحظ» بأنه لا يملك سمت المحدثين، ولا له تقواهم وبرهم، وهو إلى المتكلمين أميل وإلى جدلهم أحب. ومن ناحية أخرى لا يكاد يعرف، ويفتقد القدرة على منع لسانه من أن يلغ فى دماء من يعرفه ومن لا يعرفه، بل قد ينتهى به الأمر إلى التعريض بنفسه هو.

وفى كتابه «البخلاء» كان الجاحظ رائدا فى فن السخرية عندما سرد قصصا شتى عن البخل والبخلاء، بل وفى كتبه الأخرى التى لا تكاد تخلو من روح السخرية التى تسرى بين السطور إذا لم تسر فيها. ولم تكن سخريته لمجرد إثارة الضحك والإزدراء، وإنما كانت أداته للغوص إلى أعماق الأشياء ولإلقاء الأَضواء الكاشفة على مثالب الفرد وعيوب المجتمع. وكان يقول «لا يغضب من المزاح إلا كز الخلق، ولا يرغب من المفاكهة إلا ضيق العطش»، ثم يضيف «الجد مبغضة والمزاح محبة».

وعندما استقلت مصر فى عهد ابن طولون عن الخلافة العباسية، بزغ نجم شاعر ساخر عرف بلقب الجمل الأكبر، وكان نديما للأمراء يروى لهم النوادر والملح التى دارت حول البخلاء والتنابلة والطفيليين. وفى عصر الإخشيد خلفه شاعر ساخر آخر لقب بالجمل الأصغر كان يتمتع بنفس خفة الروح الساخرة. لكن نجم السخرية فى الدولة الإخشيدية كان الشاعر الذى لقب بسيبويه المصرى الذى تظاهر بالحمق والجنون كى ينقد فى قصائده اللاذعة الدول الأجنبية وموظفيها

المرتزقة، نقدا زاخرا بالمرارة والخبث، ومنفسا عما يقع على الناس من ظلم وبطش.

ولم يكن سيبويه المصرى يسب ويهجو بألفاظ قبيحة، والناس يجتمعون حوله فى الأسواق ويضحكون، بل كان ينهر ويزجر، ويسخر، مستخدما آية قرآنية أو حديثا أو سجعا يولده لوقته. وكانت السخرية عنده تنهض على الخلط بين الألفاظ والمعانى، فيصبح مظهرا للشعوذة وتشويش الفكر، فيقول السذج: مجنون، فى حين يقول العقلاء: بل جرىء يواجه الحمق ويعلنه دون تدليس أو تزييف. ولم يكن بسخريته يهدف إلى الإضحاك والترويح عن النفوس المكدودة، بل كان جادا، مؤمنا بكل كلمة قالها فى الإخشيد وبطانته عندما كان يصفه على رءوس الأشهاد بأنه «هذا الأصلع البطين، المسمن البدين، قطع الله منه الوتين، ولا سلك به ذات اليمين! أما كان يكفيه صاحب ولا صاحبان ولا حاجب ولا حاجبان، ولا تابع ولا تابعان؟ لا قبل الله له صلاة، ولا قرب له زكاة، وعمر بجثته الفلاة».

وكان وعيه السياسى حادا حدة انتقلت إلى سخريته الذكية التى تلفحت فى معظم الأحيان بأردية الوعظ والإرشاد، إذ كان فقهيا صالحا. ذات مرة باغت سامعيه أثناء وعظه إذ قال «حصلت الدنيا على أقطع وأقرع وأرقع»، وكان يعنى بالأقطع ابن بويه الديلمى حاكم بغداد، وبالأقرع سيف الدولة الحمدانى حاكم حلب، وبالأرقع كافور الإخشيد، وكان قد أصبح حاكما على مصر. وكان يلقبه فى مواعظه بالخصى الذى لا يبالى، ولذلك كانت سخريته أعنف من سخرية المتنبى بالإخشيد.

أما فى العصر الفاطمى فقد تفنن الشعراء المصريون فى السخرية من الخلفاء الفاطميين، وشككوا فى نسبهم إلى فاطمة الزهراء، خاصة أن من خلفائهم من ادعى علم الغيب بل والألوهية. كذلك امتدت السخرية لتشمل أساليب إدارتهم للبلاد، خاصة توظيفهم لليهود فى المناصب الكبرى مما اضطر الخلفاء فى النهاية إلى إبعادهم عن أعمال الدولة ودواوينها. ولعل ابن قادوس الدمياطى كاتب الإنشاء فى أواخر العصر الفاطمى، أهم شاعر ساخر فى ذلك العصر، فقد هاجم كل مظاهر النفاق السياسى، والتطفل الاجتماعى، وغير ذلك من أساليب التسلق والانتهازية. وصف ذات يوم أحد المنافقين فقال:

حوله اليوم أناس
كلهم يزهى بردائه
وهو مثل الماء فيهم
لونه لون إنائه

أما فى العصر الأيوبى فقد ازدهر فن السخرية برغم وطأة الحروب الصليبية فقد ابتكر القاضى الفاضل وزير صلاح الدين وكاتبه ابن سناء الملك ما يمكن أن يسمى بالسخرية التعليمية التى تعتمد على التورية الخفيفة التى لا تثير الضحك بقدر ما تثير التفكير. أما البهاء زهير الذى جاء بعدهما فقد أعاد للسخرية دعابتها المرحة وظلها الخفيف. لكن نجم السخرية فى ذلك العصر هو الأسعد بن مماتى المشرف على ديوان الجيش والمال فى عهد صلاح الدين، والذى ألف «كتاب الفاشوش فى حكم قراقوش»، الذى سخر فيه من قراقوش التركى أحد قواد صلاح

الدين وأصفيائه، والذى اشتهر بالغباء والشدة والقسوة. وكان صلاح الدين يسلم إليه مقاليد مصر حين يغيب عنها فى حروبه الصليبية. وأورد ابن مماتى فى كتابه عنه صورا ساخرة لأحكامه التى تتميز بالحماقة والغفلة والبلاهة. ويقول المستشرق كازانوفا إن ابن مماتى لم يؤلف هذا الكتاب لغرض السخرية فقط من ظلم قراقوش وغبائه بل ألفه سخطا على الدولة الجديدة التى خلفت الدولة الفاطمية.

أما فى عصر المماليك فقد تفنن المصريون فى ضروب السخرية بل والفكاهة والنكتة بعد أن فرغت مصر أو كادت من الحروب الصليبية، وهى عهد جديد من الرخاء، أصبح فيه الشعر الساخر الضاحك سمة مميزة لنشاط معظم الأدباء. وكالعادة امتدت السخرية لتشمل الساسة والحكام الأجانب من الترك المماليك، وتراوحت السخرية بين التورية الذكية الخبيثة وبين الهجاء القاسى الصريح . وكان السلطان بيبرس بصفة خاصة هدفا مشتركا لمعظم الشعراء الساخرين لكراهية المصريين له بسبب نائب تترى له نال من سهام الهجاء اللاذع الكثير.

وكان من بين أمراء المماليك أمير يدعى طشتمر، لقبه العامة باسم «حمص أخضر»، فاستغل الشعراء هذا اللقب ليسخروا منه. قال أحدهم عندما عاد طشتمر من سفر:

لما رجعت إلينا
من بعد ذا البعد والبين
خلناك تحنو علينا
يا حمص أخضر (بقلبين)

ومعروف أن الحمص ذو قلبين مجموعين. ويقول فيه شاعر آخر متمما للنكتة فى اسمه أو فى لقبه:

ويالدنا حزت مالا

ملأت منه الخزانة

وكم عليك قلوب

يا حمص أخضر (ملانة)

وتوسع الشعراء فى فن السخرية القائمة على التورية اللفظية أثناء هذا العصر، فلم يكن اللعب بالألفاظ بهدف توليد النكتة فحسب، بل كانت السخرية والنقد اللاذع هدفه الحقيقى. وتميز العصر بدخول الحرفيين فى مجال ممارسة الشعر الساخر فاشتهر الوراق والحمامى والجزار بحرفهم وفنهم الشعرى فى الوقت نفسه. كذلك شاع الزجل الساخر الزاخر بالهزل نظرا لقرب لغته إلى نفوس العامة. وكان ابن سودون مؤلف «نزهة النفوس ومضحك العبوس» أشهر الزجالين الساخرين فى ذلك العصر ومعظم هذا الديوان من الشعر العامى الشعبى الذى لا يكاد يفترق فى لغته عن لغتنا المصرية الدارجة الحديثة. فكثير من أمثال هذا الديوان وألفاظه لا تزال جارية على الألسنة فى عصرنا الحالى.

كذلك عرفت مصر والشعوب العربية المسرح الشعبى القديم الذى عرف باسم خيال الظل، والذى تحول فيما بعد إلى «الأراجوز» الذى يعتقد أنه تحوير لكلمة «كراكوز» التى كانت تطلق فى الشام وتركيا على خيال الظل والتى اشتقت من اسم قراقوش الذى سخر منه ابن مماتى فى كتابه «الفاشوش فى حكم قراقوش». ويقال إن مسرح خيال الظل تسرب

من الصين إلى المنطقة العربية فى القرن السادس الهجرى، وازدهر فى عصر المماليك فى القرن التالى لدرجة أن شاعراً ساخراً كبيراً عرف بابن دانيال خصص حياته لهذا المسرح الساخر الهازل فألف له ثلاث مسرحيات: «طيف الخيال»، «عجيب وغريب» و«متيم» فى عهد الظاهر بيبرس، فسخر من الحياة الاجتماعية والثقافية فى الأولى، وسخر من الأجناس والحرف المتعددة التى زخرت بها مصر فى الثانية، وسخر من حيل المحبين من أجل الوصال فى الثالثة.

وبحلول العصر العثمانى المظلم وتحول مصر إلى ولاية عثمانية، ساءت أحوالها الاقتصادية والعلمية والأدبية، ومع ذلك ازدهرت السخرية السياسية بصفة خاصة. فمثلا ألف شاعر يدعى يوسف الشربينى قصيدة طويلة بالعامية فى كتاب بعنوان «هز القحوف» وصف فيها حياة رجل الريف فى عصره بجميع صورها وألوانها من أكله إلى عمله فى حقله، إلى قهر الحكومة له، وهو يعبر عن ذلك فى فنون طريفة من السخرية الهازلة. وفى الواقع فإن القصيدة ليست خفيفة الروح، وإنما الخفيف والطريف حقا شرحه لها، الذى دار حول تقاليد أهل الريف الواقعين تحت نير العثمانيين الذين نهبوا أرضهم، وساموهم أبشع أنواع العذاب.

أما العصر الحديث الذى يمكن نحدده بأواخر القرن الماضى، فكان امتدادا حيا للعصور السابقة فى ميدان الأدب الساخر الذى شهد نجوما جدداً من أمثال الشيخ حسن الآلاتى المتوفى عام ١٨٨٩ والذى بدأ حياته بالدراسة فى الأزهر، ثم تحول إلى الغناء، وألف كتابا بعنوان

ترويح النفوس» فى جزءين، وضمنه الأزجال الفكاهية التى تسخر من سلبيات المجتمع كما تمثلت فى أنماطه المختلفة. يقول فى مقدمته إنه اتخذ وجماعة من رفقائه الساخرين مقهى فى حى الخليفة سموه «المضحكانة» كانوا يجتمعون فيه على التقليس والتندير والفكاهة، وقد نصب نفسه رئيسا على الجماعة، ثم يأخذ فى قلب المواقف الجادة من مثل الدعاوى والعرضحالات إلى مواقف هازلة ساخرة من أجل نظرة جديدة إليها.

ولم يكن هناك أديب أو شاعر إلا وشارك فى كتابة الأدب الساخر، مثل محمد عثمان جلال مترجم موليير فى القرن التاسع عشر. كان خفيف الروح، ميالا للدعابة والسخرية، ولعل هذا ما دعاه إلى ترجمة موليير. تأخرت ترقيته فى عهد رياض باشا ناظر النظار، فكتب إليه:

الخير علــى النــاس عــم وفاض
وكـــل إنســـان اســـتكفى
ويــس أنـــا يـــا عـــم ريـــاض
وقـــعت مـــن خـــرق القـــفـــة

ومع ظهور الصحف اليومية فى عهد اسماعيل، صدرت صحف هزلية ساخرة، اطلع كتابها على الصحافة الأوروبية واقتبسوا مما فيها من سخرية ونقد لاذع فى السياسة وفى المجتمع، وبذلك انتقل الأدباء والشعراء من مرحلة السخرية الخفيفة الهازلة إلى السخرية الجادة المفكرة الناقدة لكل أوجه الخلل فى الحياة السياسية والاجتماعية، والتى استبدلت بالأشخاص والمسائل الضيقة مصالح الأمة، وبسلوك الفرد

سلوك الجماعة. وكان رواد هذا التحول يعقوب صنوع بصحيفته «أبونظارة»، وعبدالله النديم أحد زعماء الثورة العرابية، بصحيفتيه «التنكيت والتبكيت» و«الأستاذ».

وكان يعقوب صنوع قد أنشأ صحيفته عام ١٨٧٦، واستخدم فيها اللغة الدارجة والصور الكاريكاتيرية للسخرية من الخديوى اسماعيل وجشعه وبذخه، فأغلق صحيفته بعد عامين من صدورها ونفاه من البلاد، فذهب إلى فرنسا ومن هناك كان يرسل بصحيفته إلى مصر فى أسماء مستعارة حتى تصل إلى قرائه، فمرة يسميها «أبوصفارة» ومرة «الحاوى الكاوى» وهكذا. وكان يسمى اسماعيل شيخ البلد أو شيخ الحارة أو فرعون أو غير ذلك. وكان يعقوب صنوع نصير الفلاحين البؤساء ضد كل صور الامتيازات الأجنبية.

أما عبدالله النديم فقد أصدر صحيفة «التنكيت والتبكيت» عام ١٨٨١ وأضاف إلى الجانب السياسى فيها الجانبين الاجتماعى والأخلاقى من خلال مقالات وصور، أحيانا بالفصحى وأخرى بالعامية، سخر من الفلاحين الذين حاولوا التفرنج، والمصريين الذين قلدوا مظاهر التحرر الأوروبى فلم يروا فيه سوى الخمر والجنس. كذلك أصدر النديم عام ١٨٩٢ صحيفته الثانية «الأستاذ» التى سارت على نهج «التنكيت والتبكيت»، ويعلق عليها شوقى ضيف بقوله إن عبدالله النديم وقرائه الذين شجعهم على كتابة الزجل الساخر ونشره فى صحيفته، لم يتركوا عيبا خلقيا ولا فسادا اجتماعيا إلا قطروه تقطيرا ساخرا هزليا فى أزجالهم ومقالاتهم.

ومن المجلات الساخرة التى صدرت فى أواخر القرن الماضى وأوائل التالى مجلة «الأرغول» لشيخ الزجالين محمد النجار، و«حمارة منيتى» لمحمد توفيق، ومجلة «خيال الظل» لأحمد حافظ عوض الذى كان رائدا فى فن الكاريكاتير سواء بالكلمة أو بالصورة، ومهاجما للحزب الوطنى الذى كان يريد ويسعى إلى عودة مصر إلى الخلافة العثمانية. كذلك كانت هناك مجلة «السيف» لحسين على وأحمد عباس، والتى قلدتها بعد ذلك مجلة «البعكوكة»، ومجلة «الكشكول» التى صدرت عام ١٩٢١ وكانت أهم وأشهر مجلة سياسية ساخرة ظهرت فى هذا القرن، وتخصصت فى الهجوم على حزب الوفد بالصورة الكاريكاتيرية والمقال الساخر.

وكان رواج مجلة «الكشكول» دافعا لأصحاب دار الهلال على إخراج مجلة «الفكاهة» عام ١٩٢٦، وظلت تصدر حتى عام ١٩٣٤، ولقيت رواجا منقطع النظير. رأس تحريرها حسين شفيق المصرى أحد محررى مجلة «الكشكول» والذى عرف بالسخرية اللاذعة فى كل ما كتبه وما قاله، واشتهر بمعارضة القصائد الجادة المشهورة فى الشعر القديم بقصائد ساخرة هازلة حديثة من وزنها وقافيتها. لكن المجلة تحولت بعد ذلك إلى مجلة «الاثنين» التى جمعت بين الفكاهة الهازلة والسخرية الجادة وكانت رائجة أيضا.

ولم يقتصر إزدهار فن السخرية على الصحف والمجلات، بل تألق أيضا فى مقاهى القاهرة الساهرة ومجالس أنسها. وكان من نجومها محمد البابلى، وحسين الترزى، وحسن الملا، وحسين زينهم وغيرهم.

أما الشيخ عبد العزيز البشرى فجمع بين جلسات المقاهى الساخرة ودبج المقالات التى اشتهر بها فى مجلة «السياسة الأسبوعية» تحت عنوان «فى المرآة»، والتى قدم فيها مشاهير عصره من أمثال سعد زغلول، وعدلى يكن، وزيور، وعبد الخالق ثروت، ومحجوب ثابت وغيرهم. كان يجتمع برسام الكاريكاتير سنتيز ليناقشه الفكرة كما يفعل أحمد رجب ومصطفى حسين فى أيامنا هذه، ثم يخرجان على القراء بالرسم الكاريكاتيرى ومعه الصورة الساخرة بقلم البشرى الذى تأثر بروح السخرية عند الغرب فلم يكتف فى تصويره للشخصيات بتعقب هناتها، وسقطاتها، بل حاول تحليل نفسياتها وطباعها تحليلا سيكلوجيا. وهو يعبر عن هذا المنهج فيقول:

«ولا يذهب عنك أن شأن الكاتب فى هذا الباب كشأن المصور الكاريكاتورى، فهو انما يعمد إلى الموضع الناتىء فى خلال المرء، فيزيد من وصفه ويبالغ فى تصويره بما يتهيأ له من فنون النكات».

كذلك أصدر البشرى كتابا بعنوان «قطوف» فى جزءين سخر فيه من معظم جوانب الحياة المصرية التى خبرها بنفسه.

أما حافظ إبراهيم شاعر النيل فعرف بالسخرية اللاذعة التى تجلت فى مجالسه التى تناقلتها الألسنة أكثر من بروزها فى شعره. وكان سعد زغلول من أشد المعجبين بجلساته الزاخرة بالفكاهة اللماحة والسخرية التى تصيب أكثر من هدف فى وقت واحد. ومع ذلك نجد فى ديوانه قصائد يسخر فيها من محجوب ثابت، وفكاهات ومداعبات محمد البابلى وغيره من أصدقائه.

كذلك عرفت المقاهى والمجالس أساليب جديدة للسخرية ابتكرها أبناء أو أولاد البلد الذين لا يحترفون الأدب، من أشهرها «القافية» التى يدعى فيها اثنان للمبارزة الفكهة فى موضوع بعينه، ويبدأ أولهما فيذكر شيئا، ويقول الثانى «ايش معنى» أى لماذا؟ فيجيبه الآخر إجابة ضاحكة محاولا افحامه، لكن الثانى يشحذ تفكيره ليرد له الصاع صاعين.

وكان فى مصر إلى عهد قريب جماعة من الناس سموا «بالأدباتية» ينشدون بعض الأزجال فى الموالد يجمعون بها بعض القروش من السامعين، وكانوا يعتمدون على محفوظاتهم، قد يبتكرون بعض الأزجال من بنات أفكارهم. وأحيانا يحملون «دربكة» صغيرة يضربون عليها كما يضربون على صاجات، وقد يلبسون طرابيش، ويسعون بحركاتهم إلى اضحاك سامعيهم.

فى هذا المناخ بزغ نجم بيرم التونسى الذى يعتبر أبرع الزجالين المعاصرين، وأكثرهم حبا وقربا من القراء، وهو رائد فى السخرية من المآخذ والعيوب الاجتماعية مع التصوير الفكه، والروح العذبة، والوخز، والغمز، والتقريع، وكانت جريدة «الجمهورية» قد خصصت لبيرم التونسى يوما فى الأسبوع يدبج فيه صفحة من صفحاتها بفكاهاته الساخرة التى يكتبها تارة فى أزجال، وتارة فى مقامات ومقالات، وأخرى فى فوازير.

أما إبراهيم عبد القادر المازنى فكان فى طليعة الأدباء المثقفين بالثقافة الغربية، وكان معجبا بمارك توين الأمريكى وتيرجنيف وهاتزيباشيف الروسيين وتجلى هذا التأثر فى مقالاته الأولى التى نشرها

بعنوان «قبض الريح»، ثم «صندوق الدنيا». كذلك تسرى روح السخرية فى قصصه وصوره كما تسرى فى مقالاته.

ومن الملفت للنظر أن صور الحكام والمسئولين فى ذلك العصر الحافل اتسع لكل هجمات السخرية من الكتاب والشعب، باستثناء حكم اسماعيل على يعقوب صنوع بالنفى وإن كان قد احتمل سخريته المريرة سنتين فى مجلته «أبونظارة»، وكذلك الاضطهاد الذى عاناه زعماء الثورة العرابية بعد فشل ثورتهم، وفى مقدمتهم عبدالله النديم، أما فيما عدا هذا فكانت سهام السخرية تنهال من كل حدب وصوب دون خوف من ظلم أو بطش، خاصة مع بداية الحياة الحزبية وإنشاء الحزب الوطنى وما تبعه من أحزاب أخرى. فلم يعد هناك زعيم فوق مستوى النقد والسخرية باستثناء ما يقع تحت طائلة قانون العيب فى الذات الملكية وكان نادرا. فكان مصطفى كامل والحزب الوطنى بكل جاذبيته المبكرة هدفا لسهام السخرية المنطلقة من مجلة «خيال الظل»، وسعد زغلول وحزب الوفد بكل شعبيته الساحقة عرضة للسخرية اللاذعة المتدفقة من أقلام محررى مجلة «الكشكول».

لكن بعد قيام ثورة ١٩٥٢ وسيادة الروح الفاشية العسكرية تحولت شخصية الزعيم إلى ذات مصونة لا تمس، أى صور أشد صرامة وجهامة من قانون العيب فى الذات الملكية الذى ألغته الثورة، ولذلك اختفت السخرية أو كادت من على صفحات الصحف والمجلات، وأصبحت قاصرة وموجهة إلى من يهاجمهم الزعيم فى خطبه أو فى توجيهاته إلى قادة الإعلام، ولم تعد السخرية نابعة من فكر الكاتب

ووجدانه بل أصبحت موجهة كأى نشاط سياسى أو إعلامى آخر، ولذلك فقدت بريقها وتألقها وحدتها وروحها المرحة. وكان الكتاب يعلمون تمام العلم أن من يخرج بسخريته عن الحدود المرسومة والمقننة سلفا فليس أمامه سوى المعتقل أو الطرد والمنع من الكتابة على أحسن الفروض. وتضاءلت مساحة السخرية على صفحات الصحف والمجلات حتى أصبحت مجرد شذرات متناثرة عند محمود السعدنى وأحمد بهجت وأحمد رجب الذى استطاع بمهارة فائقة أن يحافظ على عموده اليومى الساخر: ٢/١ كلمة حتى الآن فى جريدة «الأخبار»، أما عباس الأسوانى ومحمد عفيفى فقد رحلا.

ولذلك انتقلت السخرية فى العشرين سنة الأولى من الثورة، من صفحات الصحف والمجلات إلى ألسنة الناس التى كانت تردد النكات التى تسخر من جبروت قادة الثورة وفاشيتهم. وبرغم أن تداول هذه النكات كان فى الخفاء خوفا من الأعين والآذان المتلصصة بصفة رسمية، فإنها كانت تنتشر انتشار النار فى الهشيم لدرجة أن جمال عبد الناصر فى خطابه فى ٢٣ يوليو ١٩٦٧ فى أعقاب الهزيمة البشعة أعلن عن تذمره الصريح من حمى النكات الساخرة من الثورة والهزيمة وكل من حشا به الإعلام عقول الناس، وقال فى ضيق بالغ: «كل واحد يقابل الثانى يسأله: هل سمعت آخر نكتة؟».

وهذا دليل عملى قاطع على أن السخرية كانت دائما سلاح الكتاب والمواطنين العاديين فى الدفاع عن أنفسهم وعن قيمهم الأثيرة، سواء أكان مشهدا علنا أو متداولاً سرا. وما ينطبق على الشعب المصرى

ينطبق على أى شعب آخر، خاصة شعوب العالم الثالث أو الرابع التى لم تلحق بموكب الحضارة، ولم تترسخ فيها القيم الديمقراطية التى تقدس حرية التعبير المباشر وإعلان الرأى بلا خوف من عقاب متربص.

لكن هذا لا يعنى أن فن السخرية اختفى من الدول المتحضرة التى قطعت أشواطا بعيدة فى مسيرتها الديمقراطية، فهو فى هذه البلاد فن عذب يتميز بروح الدعابة والتهكم المرح الذى يلمح ولا يجرح، يغمز ولا يطعن. أما المرارة فصفة ملازمة لروح السخرية فى البلاد التى تعانى من الفاشية والديكتاتورية والكبت والإرهاب، وهى مرارة غالبا ما تكون مغلفة بأردية التورية اللفظية، أو مجهولة المصدر العاجز بطبيعة الأمر عن مواجهة بطش الحكام. والجهل بمصدرها يجعلها تبدو وكأنها رأى عام للشعب كله، ولذلك يصعب اصابتها فى مقتل.

وستظل السخرية جزءاً عضويا لا يتجزأ من تكوين النفس البشرية التى تستخدمها كما يستخدم القنفد أشواكه التى يتقوقع داخلها عند أى هجوم، فلا يجد عدوه ثغرة يستطيع أن يتسلل منها إليه، وستظل السخرية أحد المجالات الحيوية المثيرة التى يصول فيها الأدباء ويجولون على مر العصور من أجل الجديد فى الإبداع الأدبى.



الفصل الثانى

أدوات التهكم وأساليبه

لم يلق مفهوم التهكم فى الأدب أى نوع من الاهتمام الأكاديمى أو النقدى فى عالمنا العربى، ولذلك لا نزال نخلط بينه وبين السخرية والتورية اللفظية فى حين أن الغرب سبقنا إلى تحديد مفهومه ومصطلحه منذ عهد الإغريق. فقد برز مفهوم التهكم فى فجر المسرح الإغريقى عندما ارتبط بشخصية نمطية فى المسرحيات الكوميدية، لها أسلوبها المتميز والنمطى سواء فى الحديث أو الحركة، وكانت تقف بالمرصاد لشخصية نمطية أخرى تجسد العنجهية الفارغة، والمبالغة الكاذبة، والبطولة الوهمية من أجل تحقيق أهدافها بالتأثير فى الآخرين وخداعهم بصورتها المبهرة الخادعة. وكانت الشخصية التى تجسد التهكم من قاع المجتمع، ضئيلة الحجم، وهشة البنيان، لكنها ذكية

خبيثة وفى جعبتها سهام التهكم التى لا ينضب معينها، وقادرة دائما على الانتصار على الشخصية ذات العنجهية والمبالغة الكاذبة، برغم ضجيج الأخيرة وضخامة جثتها، ومحاولتها إرهاب الآخرين بالسطوة والبطش. فالشخصية المتهكمة المتربصة بها تستخدم من أساليب الدهاء، وإظهار مالا تبطن، والتظاهر بالجهل والضعف والخيبة، ما يخفى حقيقة قوتها الكامنة التى تمكنها فى النهاية من قلب الموازين ووضع الأمور فى نصابها الحقيقى.

من هذه الشخصية الكوميدية النمطية القديمة نبع مفهوم التهكم الذى لا يزال سائدا فى مجالات النقد الأدبى حتى الآن. ولعل شخصية سقراط كما صورها أفلاطون فى أحاديثه الحوارية كانت نموذجا للمفكر والفيلسوف الذى يحسن استخدام التهكم كأداة للوصول إلى هدفه الفكرى وإبلاغه لمستمعيه، فهو مثال التواضع الذى يعترف دائما بالجهل، ويرضخ تماما لوجهات النظر التى تختلف مع وجهة نظره، لكن لكى يدحضها ويظهر ما فيها من عبث وتفاهة من خلال مهارته فى توظيف القياس المنطقى. فهو يبدأ بإفتراض صحة المنطلق المنطقى لوجهات نظر الآخرين، وينطلق منه مثلهم لكن لكى يثبت عدم إتساق النتائج التى توصلوا إليها مع الإفتراضات التى بدءوا منها هم أنفسهم.

ولا شك أن سقراط بسلوكه هذا كان تجسيدا حيا لتلك الشخصية المتهكمة التى عرفتها المسرحيات الكوميدية المبكرة عند الإغريق. فالتهكم السقراطى يتمثل فى البحث عن الحقيقة عن طريق تبنى وسائل وغايات جدلية، وافحام الخصم فى النهاية بأسلوب غير مباشر، أى

بتضخيم ذاته، والوصول بثقته بنفسه إلى حدود المثل القائل: كل شىء يزيد عن حده ينقلب إلى ضده، خاصة عندما يفشل الخصم فى إدراك التهكم الخفى الكامل فى حوار الشخصية المواجهة ومنطقها بسبب تواضعها الذى يوحى بالضعف والجهل والتردد، واستخدامها لتعبيرات وألفاظ تصور الواقع بطريقة غير مؤثرة عاطفيا، وتواريها فى الظل كما لو كانت خجلى مما تقوله. لكن مع تطور الجدل، تدور الدوائر. وتتضاءل تدريجيا الذات المتضخمة المنتفخة بالثقة الكاذبة، بعد أن تتعرى حقيقتها للكل. وهذا التهكم السقراطى هو ما كانت تفعله الشخصية التهكمية فى الكوميديا الإغريقية الرائدة.

وكان التهكم الذى عرفت به التراجيديا الإغريقية امتدادا غير مباشر لهذه الأداة الكوميدية، فهو يحتوى على نفس العناصر ولكن مع إضافات درامية وإنسانية خصبة وهائلة إلى المفهوم القديم. فالقدر أو إرادة الآلهة يمنحان قوة الدفع الأساسية لحركة الصراع فى المسرحية. والشخصية الرئيسية فى المسرحية غالبا ما تكون، مثل أوديب، ذات كبرياء وغير مستعدة للتخلى عن إرادتها الصلبة واعتزازها وفخرها بنفسها، وهى بهذا تهين الآلهة عندما يشتط بها الغلو فى هذا الاتجاه. فأوديب منذ بداية المسرحية وهو يسير إلى مصيره الذى ظل جاهلا به حتى النهاية. هنا يمكن أن نضع أيدينا بمنتهى الثقة على العناصر الضرورية اللازمة للتهكم: أولها: الإرادة العليا الجبارة التى تتهكم من كبرياء الإنسان وغروره ممثلة فى الآلهة أو القدر، والتى تعد له لحظة التعرية الكاملة للحقيقة التى لم يكن يدرى بها على الإطلاق لأنه لم يعرف حقيقة قدراته البشرية المتواضعة الهزيلة؛ وثانيها: ضحية هذا

التهكم العلوى والتى تدفع ثمن جهلها، وأحيانا يشاركها هذا الجهل بعض الشخصيات الأخرى ومعها جمهور النظارة الذى يرى الأمور من منظور الضحية، والذى يكتشف معها فى النهاية كيف أعماه جهله عن رؤية وإدراك تهكم الآلهة التى تسخر من كبرياء البشر.

والتهكم فى التراجيديا الإغريقية يعتبر أحد جوانب المفهوم الإغريقى للفلسفة الأخلاقية السائدة فى ذلك العصر. فقد كان بمثابة الأداة التى تنزل بها الآلهة عقابها بمن يظنون فى أنفسهم القدرة على تحديها. أى أنه تطبيق للقاعدة الأخلاقية الذهبية التى تحتم تجنب التطرف فى كل صوره وفى كل اتجاه، لأن الكون بقوانينه الأزلية والأبدية قائم على توازن محكم فى منطقة وسط بين الإفراط والتفريط، وهى المنطقة التى يتحد فيها الجوهر بالمظهر، الفعل بالقول، القدرة بالنية، وأى انحراف فى شخصية الإنسان يؤدى إلى خرق هذه القوانين لا بد أن يقابل بالحسم دون هوادة، حتى لو كان الثمن حياة الإنسان نفسه، وذلك لكى يعود إلى الكون إتزانه ووحدته.

ولقد شاع استخدام الأدوات المختلفة والمتنوعة للتهكم، لكنها ظلت على مر العصور مرتبطة وشبيهة بهذا المفهوم الإغريقى إلى حد كبير. فالمفهوم الحديث للتهكم لا يزال يسعى إلى تثبيت الفهم الموضوعى للأشياء بعيدا عن الأهواء الذاتية، وتعرية التناقضات التى ينهض عليها السلوك البشرى، وسد الفجوة بين الحقيقة والواقع، ومطاردة كل أنواع الكبرياء، والعنجهية، والغرور، والوهم، والخداع، والزيف، والكذب سواء على النفس أو على الآخرين وغير ذلك من العوامل التى تسعى إلى طمس الحقيقة بأية طريقة.

ولا شك أن التهكم فى كتابات إيرازموس، ومونتانى، وتشوسر، وسويفت، وڤولتير، وتوماس هاردى، وجوزيف كونراد، وهنرى جيمس، وأناتول فرانس وغيرهم، ليس مجرد أداة أدبية وفنية لصياغة أعمالهم، بل يمكن أن نقول إنه بمثابة منهج استطاع أن يشكل رؤيتهم للحياة ذاتها، وبالتالى فإن استخدامهم للأدوات الفنية المتعددة للتهكم يخضع لهذه الرؤية. فالتهكم يتحكم فى كل من الشكل والمضمون، ويمثل ركيزة أساسية تنهض عليها أعمالهم.

وبمرور العصور تنوعت أدوات التهكم وأساليبه، منها على سبيل المثال، التهكم اللفظى الذى يقترب كثيرا من التورية اللفظية التى شاعت فى الأدب العربى بطول تاريخه، ولعل هذا التشابه كان السبب فى الخلط الذى وقع فيه النقاد والأدباء العرب عندما ربطوا بين التورية اللفظية وبين التهكم بصفة عامة، وليس بين التهكم اللفظى بصفة خاصة. والتهكم اللفظى هو نوع من الحديث الذى لا تعكس فيه الكلمات - سواء بقصد أو بغير ذلك - المعنى الحقيقى المقصود منها. وهو كفيل بخلق نوع من الحيرة، والاستنكار والتساؤل، والتخمين فى داخل المستمع أو المتفرج وأحيانا فى شخصية أو أكثر الشخصيات التى وجدت نفسها فى مثل هذا الموقف. ولعل من أشهر الأمثلة على ذلك كلمات ليدى ماكبث عندما نما إلى علمها قدوم الملك دنكان لزيارتهم. قالت:

هذا القادم.. لا بد أن نوفر له كل سبل الراحة،

فهذه الجملة يمكن أن تفهم على المستوى الظاهرى لها بأن ليدى ماكبث تصدر أوامرها بإعداد كل مظاهر الضيافة الكريمة للضيف

الكبير، لكن روح التهكم المثير للتشاؤم يعبر بالفعل عن عزمها على اغتيال الملك.

أما التهكم الدرامى وأحيانا يطلق عليه التهكم التراجيدى، فهو أداة أدبية تستخدم لإبراز التنافر أو التناقض الذى يكمن فى داخل الحبكة المسرحية، وذلك عن طريق احاطة المتفرجين علما بالعناصر المكونة للموقف الذى تجهل حقيقته الشخصية أو الشخصيات المندمجة فيه. وبالتالى فإن الكلمات والأفعال، بالإضافة إلى تأثيرها المأسوى الطبيعى ودورها فى تطوير أحداث المسرحية، تثير أحاسيس كثيرة داخل المتفرجين مفعمة بالإرتياح والثقة النابعة من الإحاطة بكل جوانب الحدث فى حين تعجز الشخصيات نفسها عن الحصول على هذه المعرفة الحيوية التى قد يتعلق بها مصيرها نفسه. وفى مأساة «أوديب» لسوفوكليس مثال ساطع على التهكم الدرامى، حين ينهمك البطل دون أى وعى أو إدراك منه فى رسم الطريق المحدد والخطة المحكمة التى ستورده موارد التهلكة فى النهاية.

ولذلك فإن التهكم يمكن أن يرتبط بالمواقف التراجيدية كما يرتبط بالمواقف الكوميدية التى كانت بمثابة المنبع الأولى له. ولذلك نجده بكثرة فى المسرحيات الهزلية الفرنسية، وفى حواديت بوكاتشيو الإيطالى، وتشوسر الانجليزى المعروفة باسم «حواديت كانتربرى»، كما نلمسه بوضوح فى مسرحيات موليير وشكسبير الكوميدية.

أما مصطلح «تهكم القدر» أو ما نعرفه فى العربية «بسخرية القدر» فإنه يعنى قدرة هذه القوة الغامضة الطاغية على التهكم من الخطط

التى يضعها الإنسان لنفسه ظنا منه أنه يمتلك إرادة يستطيع بها أن ينفذ ما يشاء، أى أن يتحدى بها إرادة القدر. ولعل هذا المفهوم يتردد بكثرة فى اللغة العربية عندما نقول: تقدرون فتضحك الأقدار، أو ساعة القدر يعمى البصر... الخ. وهو نفس المفهوم الذى شكل نظرة توماس هاردى إلى الحياة سواء فى رواياته أو أشعاره. كذلك كانت رؤية أرنست رينان وأناتول فرانس للحياة بصفتها مشهدا زاخرا بالتهكم ابتدعته قوة خفية جبارة لتسلى نفسها به، ولذلك صورا الكوميديا الإنسانية المأسوية من وجهة نظر هذه القوة التى لا تقيم وزنا لدور الإنسان فى هذا الكون.

وقد حرص أناتول فرانس على مزج التهكم بالشفقة والعطف كما نجد فى روايته «حديقة أبيقور» التى توحى بأن التهكم لا يعنى القسوة والاجحاف، بل يميل بطبيعته الإنسانية إلى التسامح والتعاطف مهما بدا موضوعيا فى قسوته التى لا يمكن أن تصل إلى حد التجريح. وهذا النوع من التهكم الرقيق اللماح والمؤثر فى الوقت نفسه يشيع فى كتابات الأدباء المحدثين الذين يعطفون على موقف الإنسان الرازح تحت وطأة المجتمع الحديث المعقد، كما نجد فى روايات الأديب الأمريكى هنرى جيمس.

وكان الناقد الألمانى فريدريك شليجل قد ابتكر اصطلاح «التهكم الرومانسى» ليؤكد على الموضوعية التى يمكن أن يتميز بها العمل الأدبى الرومانسى الذى غالبا ما يوصف بأنه عمل ذاتى ينهض على مجرد الانطباعات الشخصية. فالتهكم لا يعنى سوى انفصال ذات الأديب عن الكيان الموضوعى لعمله الأدبى لأنه ينظر إليه من خارجه

وبنظرة نقدية حيادية تمنع توحده معه. ويستشهد شليجل على ذلك بمسرحيات شكسبير الرومانسية التى لا تكشف عن الميول الشخصية للأديب، إذ يرى شليجل أن علاقة الأديب بعمله مثل علاقة الله بخلقه وإن كانت على مستوى دنيوى. وطبقا لهذا المفهوم فإن أكثر الأعمال الأدبية موضوعية يمكن أيضا أن تحتوى وتكشف عن أكثر العناصر ذاتية عند الأديب مثل قدرته على الإبداع، وحكمته العميقة، ونظرته الشاملة، لكنه يظل فى النهاية مبدعا موضوعيا وملاحظا نقديا. فالتهكم الرومانسى قادر على جعل الذات والموضوع وجهين لعملة واحدة هى العمل الأدبى نفسه. لكن يظل مفهوم شليجل للتهكم الرومانسى بذرة غريبة فى حقل الأدب الرومانسى لأنها لم تثمر أعمالا تجسد هذا المفهوم النظرى. ذلك أن النقاد والأدباء الرومانسيين الألمان، على وجه الخصوص، مثل لودفيج تايك، وجيته، وهاينه ومن تلاهم استخدموا نفس المصطلح بهدف تحطيم وهم الموضوعية عن عمد، وذلك بفرض ميولهم وأهوائهم الذاتية، بل وشطحاتهم على أعمالهم الروائية والشعرية. وكانت قولة جان بول التى قالها عن رواياته نموذجا لاستغراق الأديب فى أعماق ذاته برغم موجات التهكم التى تغرقها. قال إن رواياته ينابيع متدفقة من الشطحات الساخنة، لكن لا بد أن يتبعها مطر بارد من التهكم. ولعل أشهر الأعمال الأدبية التى يستشهد بها فى هذا الصدد هو «دون جوان» لبيرون خاصة فى النشيد الثالث منه.

ويلعب التهكم دورا حيويا فى الذرى المسرحية التى تمتزج فيها الإثارة بالتشويق والدهشة والمفاجأة، خاصة الذروة الأخيرة التى تعقبها النهاية. يقول لوب دى فيجا الكاتب المسرحى الإسبانى إن الدهشة

عنصر مهم فى ربط الجمهور بالنص المسرحى، ولا بد أن يحافظ المؤلف على سره حتى النهاية، لأن الجمهور سوف يدير وجهه تجاه الباب وظهره للمنصة بمجرد التأكد من أنه لم يعد هناك شىء جديد يمكن أن يعرفه. وكثير من مسرحيات الغموض والتشويق يؤكد فى البرنامج المطبوع الموزع على الجمهور، رجاء المؤلف بالاحتفاظ بالنهاية سرا عن الذين لم يشاهدوا المسرحية.

لكن التهكم الدرامى يمكن أن يحل محل عنصر المفاجأة فى ربط الجمهور بالعرض المسرحى، ذلك أن فى داخله تكمن مفاجأة من نوع فكرى هادىء، مثير للذكاء والتأمل فى حقيقة الهدف مما تقوله الشخصية بعيدا عن ظاهر الألفاظ المنطوقة. فشكسبير مثلا، وفى التراجيديا بصفة خاصة نادرا ما يلجأ إلى عنصر المفاجأة، لأن التهكم المسلط على مسيرة الشخصيات ومصيرها لا يمكن أن يقابل من الجمهور بالتجاهل أو السأم. لكن الروائى الانجليزى ترولوب لا يمانع من وجود مفاجآت قد تصل إلى حد الصدف المحضة، لكنه لا يعنى فى الوقت نفسه أن يفقد المتلقى القدرة على إدراك الكيانات المحددة المختلفة، وهى الكيانات التى تحدد مسارات الشخصيات بطريقة مسبقة إلى حد كبير. كذلك يؤكد الأديب الألمانى ليسنج على أن الإثارة الفكرية الكامنة فى التهكم الدرامى أرقى بكثير من الإثارة العاطفية الكامنة فى عناصر التشويق والمفاجأة التقليدية التى ينتهى أثرها بمجرد معرفتها.

وتفرق اديث هاميلتون بين نوعين من الكوميديا: نوع ينتمى إليه أمثال الكاتب الرومانى تيرنس وموليير ويتميز بالحبكة المحكمة الصنع

والقائمة على المفاجأة والتشويق، ونوع ينتمى إليه أمثال الرومانى بلاوتوس، وهو عبارة عن مشاهد كوميدية متتابعة. وغير وثيقة الصلة تماما فيما بينها، وقائمة أساسا على التهكم الدرامى. ففى مسرحية تيرنس «الحماة» مثلا لا تحل النهاية حين يعرف كل واحد كل شيء كما فى كوميديات التهكم الدرامى، وإنما تحتفظ شخصيتان بالحل الأخير سرا فيما بينهما.

وفى مسرحيات الميلودراما إذا ما استيقظ نائم على صوت وقع أو تعثر قدم فى الغرفة المجاورة، فلا بد أن تجتاحه الدهشة الممزوجة بالخوف. يمسك مسدسا وينتظر وقع أقدام أخرى بنفس الأحاسيس التى تظل عادة فى حدود التوقع الرابط الجأش. ولا بد للمتفرج الذى لا يحاط علما بكل أبعاد النوقف أن يشارك الرجل أحاسيسه. لكن إذا كان المتفرج يعرف أن هذا القادم الذى سيواجه فى لحظة مسدسا فى يد رجل خائف مرتعب، هذا القادم هو ابن الرجل الممسك بالمسدس، وأنه عاد بلا مقدمات إلى البيت الذى طرده منه أبوه. عندئذ لا بد أن يتصاعد التوقع إلى درجة أعلى من الإثارة والتوجس. وهكذا يدمج التهكم الدرامى المتلقى فى مسار قوى أكثر دفعا من تلك التى تحرك الشخصيات نفسها، ويمنحه احساسا بالمشاركة فى هذه القوى الدافعة نحو مصير الشخصيات، إذ أنه يصبح على مستوى القدر نفسه عندما يدرك خططه التى تكشفت أمامه.

ومن الملاحظ أن هذه القوة لا تحبذ استخدام الحبكة المعروفة للجميع. فالتراجيديا الإغريقية تحكى قصصا مألوفة لدى المتفرج على

أساس أن هذه المعلومات تقوى من إدراكه لمعنى المواقف والأحداث. كذلك تقول ليدى ماكبث وهى تغرى زوجها باغتيال الملك فى ملاحظة عابرة إن قليلا من الماء سوف يخلصهما من آثار هذه الفعلة، لكننا بعد ذلك نرى الأسى العميق وهو يلهبها بسوط العذاب بعد ارتكاب الجريمة حين تندب حظها قائلة بأن كل عطور الجزيرة العربية لن تمحو ما فعلته يدها الصغيرة، وقد نسيت تماما ما قالته من قبل، أما المتفرج فلم ينس، ولذلك يسيطر التهكم الدرامى على نظرته تجاهها.

ولذلك فإن الأديب الواعى بأسرار صنعته قادر على توظيف عنصر التهكم الدرامى فى تشكيل أحاسيس المتلقى وأفكاره تجاه عمله الأدبى بحيث يصل به إلى أقصى حد يمكن عنده أن يستشعره ويدركه. فالتهكم الدرامى عملية فكرية وشعورية تدور فى داخل المتلقى أكثر من سريانها فى داخل العمل الأدبى ذاته وان كان يثيرها ويحركها. يكفى أن المتلقى يعلم مالا تعلمه الشخصيات مما يجعله يشعر بأنه سيد العرض المسرحى بالفعل. ونحن فى العالم العربى لم نستغل هذه الأداة الأدبية خير استغلال حتى الآن، ولا زلنا نخلط بين السخرية، والتورية اللفظية، والتهكم، وروح الدعابة، واللماحية، مما يحتم ضبط هذه المفاهيم والمصطلحات حتى لا يحدث مثل هذا الخلط المعيب.



الفصل الثالث

الفكاهة سلاح اجتماعى

يطلق مصطلح «الفكاهة» عادة على تلك الكتابات الكوميدية التى تجعل من موضوعها مثارا لضحك القارىء، وذلك للتفرقة بينها وبين تلك التى تتميز بالسخرية والتهكم، والتى تتعامل مع عقل المتلقى قبل أن تثير انفعالاته الحسية. ولم تتم هذه التفرقة إلا فى القرن الثامن عشر على سبيل تحديد المصطلحات الأدبية والنقدية، أما قبل ذلك فكانت هذه الفروع تنضوى تحت لواء الكوميديا المثيرة للمرح والضحك، مستخدمة فى هذا ما يمكن أن يطلق عليه روح الفكاهة والدعابة.

والآن اتسع مفهوم الفكاهة ليشمل كل ما من شأنه أن يثير ميل الإنسان الفطرى إلى الضحك، خاصة بعد اكتشافات علم النفس ودراسات السلوك عند الأطفال التى أثبتت أن الضحك فى أبسط صوره

البيولوجية، ظاهرة ايجابية وبناءة للروح المعنوية، ومثيرة للتفاؤل والبشر والإنطلاق. وكان داروين قد لاحظ أن الضحك فى جوهره الحقيقى هو مجرد تعبير عن البهجة والسعادة، ولا يوجد بطبيعته إلا فى مجالس الأنس واللهو، أما الأنواع الأخرى من الضحك، فهى تبدو ظاهريا هكذا، لكنها فى حقيقتها مجرد مظهر من مظاهر التنفيس عن انفعالات مختلفة تماما، انفعالات يمكن أن تنفجر داخل الإنسان وتدمره إذا حاول التنفيس عنها بطريقة جادة تقليدية، ولذلك فإن الضحك الذى يتحول إلى ظاهرة هستيرية فى بعض الأحيان قد يساعد الإنسان على التنفيس عن كربه بطريقة أسرع من البكاء، وبالتالى يقدم له بعض الإرتياح الذى يتمناه. لكن هذا الإرتياح لا يمكن أن يصل إلى درجة البهجة والمرح واللهو والدعابة وهى العناصر الذى تشكل غاية الفكاهة ووسائلها فى الوقت نفسه.

وربما كان أفلاطون أول من حاول الاقتراب من هذه الظاهرة فى إحدى محاوراته حين قال إن التجارب الروحية التى يمر بها المتلقى فى مجال الكوميديا هى مشاعر مختلطة من الألم والمتعة. ثم جاء أرسطو بتعريف لروح الفكاهة الكامنة فى الكوميديا، يقترب إلى حد ما من مفهوم أفلاطون، حين قال إن سهام الفكاهة أو الكوميديا لا بد أن توجه إلى سوءة أو قبح معين دون إحداث ألم. وهو تعريف يدل على أن الضحك سلاح موجه للبشر غير الأسوياء الذين ينسون حقيقة أدوارهم وأحجامهم وهو التعريف الذى أكده شيشيرون وطوره بعد ذلك. كذلك فإن الفيلسوف الانجليزى توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) قام بإحياء هذا المفهوم عندما قال إن العاطفة التى تتجسد على وجه الإنسان والتى

نسميها ضحكا ما هى إلا احساسا مفاجئا بعظمة الإنسان، نتيجة للقدرة التصحيحية التى فُطر عليها. وقد تبنى هذا المفهوم ديكارت، وليمينيه، وميريدث، وجروس وبرجسون وغيرهم، واستندوا فى هذا إلى ظاهرة عدوى الضحك التى سرعان ما تنتشر بين جمهور المجتمعين فى أى مجال، الضحك من كل ما يعتور الجوهر الإنسانى، دفاعا عنه وهجوما ضد كل ما يحاول تشويهه. وهذه خصائص كامنة فى الإنسان أكثر من كمونها فى الضحك نفسه كظاهرة.

وكان ڤولتير الأديب والمفكر الفرنسى الساخر قد عرف الضحك بأنه خاصية تصدر عن مزاج مبهج ولا تساير على الإطلاق أحاسيس الاحتقار والغضب. وقد عبر عن نفس الرأى الكاتب الفكاهى الألمانى جان بول ريشتر. كذلك رفض الفيلسوف سبينوزا ربط الضحك الصدى بأحاسيس الاشمئزاز والاحتقار والاستهزاء، وأصر على أن الضحك والفكاهة والدعابة والملحة هى نوع من البهجة والمرح. أما كانط فقد قال بأن الضحك يصدر عن التحول المفاجىء من توقع شىء محدد كنتيجة طبيعية لما سبق، ثم نفاجأ بعدم وقوع هذا الشىء على الإطلاق، ولذلك فالإنسان الناضج يضحك من خيبة أمله. لكن شوبنهاور ضيّق هذا المفهوم بحيث حصره فى حدود مظاهر خيبة الأمل على المستوى الفكرى فقط. كذلك أكد الفيلسوف الانجليزى هربرت سبنسر على أننا نضحك فقط عندما نكون على استعداد لتوقع شىء ضخم ثم لا نخرج من هذا التوقع إلا بخفى حنين، وهو يتطابق فى هذا مع مفهوم كانط. أما هيجل فقد ربط بين الفكاهة والكوميديا ربطاً عضويا، فهى سلاح الكوميديا فى إشاعة أحاسيس البهجة والانطلاق والثقة والسمو فوق

تناقضات الحياة وتفاهاتها. وقد استنبط هيجل من هذا حقيقة أخرى توضح أن جمهور المتفرجين فى الكوميديا الراقية يضحكون مع الممثل على التناقضات التى وقع فيها، أى أنهم لا يضحكون عليه شخصيا، وإنما يشاركونه التجربة. لكن استنباط هيجل لا يمكن أخذه على محمل القاعدة المسلم بها، إذ إن موقف الجمهور فى الكوميديا الراقية يختلف من مسرحية إلى أخرى اختلاف بصمات الأصابع، ذلك أن الضحك النابع من المواقف الكوميديا يسبق ويواكب الحاجز الذى ينشأ بين الذات والآخرين، نتيجة للاحباط الزاخر بالمرح والدعابة عند المتلقى الضاحك. ففى غياب هذا الحاجز يصبح الفهم مستحيلا، لأنه يترك مكانه للتوحد مع الشخصية الكوميدية، وهو التوحد الذى يفترض وجوده فى المأساة فقط. وبالتالى فإن النكتة تفقد قدرتها على الاضحاك لأنها أداة لمفاجأة المستمع الذى يكتشف خطأ توقعاته الفكرية والوجدانية التى تتجه وجهة أخرى جديدة برغم أنفه. ومغزى النكتة يكمن فى الربط بين خيبة توقعات محتملة وبين إشباع توقعات مفاجئة لم تكن فى الحسبان. وليست هناك قاعدة ثابتة لهذا المفهوم الواسع الشامل، ولذلك فإن فنانى الكوميديا وكتاب المسرحية والقصة الفكاهية يملكون جعبة من حيل الإضحاك التى لا تنتهى، ويخترعون أساليب جديدة يفاجئون بها جمهورهم، وفى الوقت نفسه يمنحونهم فرصة لتفكير جاد، أو لرسم صورة مثيرة لموقف ما، أو لممارسة احساس متدفق بالبهجة والإنشراح. وبالتالى فإن الفكاهة الراقية لا تعنى الهزل من أجل قتل الوقت، ولكنها تحمل فى طياتها أفكارا وأحاسيس بالغة الجدة والحدية. ولذلك لا يمكننا استبعاد أحاسيس الاشمئزاز بل والاحتقار تجاه موقف كوميدى لا بد أن

يثيرها، كذلك يمكننا اضافة أحاسيس الشفقة والإعجاب التى لا تقتصر فقط على المأساة. ولذلك فإن الفكاهة الراقية تلزم المتلقى على اتخاذ موقف معين ومحدد تجاه أفكار وسلوكيات معينة ومحددة أيضا فى داخل النص الكوميدى. من هنا كانت خصرية التجربة التى يخوضها المتلقى فى مواجهة الفكاهة ذات الأبعاد والتنويعات التى يصعب حصرها.

وإذا كانت الفكاهة زاخرة بشتى المشاعر والانفعالات الإنسانية، فإن التطهير الكوميدى يمكن أن يصبح ندا للتطهير التراجيدى. وكان أفلاطون أول من وضع يده على هذا الاتجاه الرائد فى الكتاب العاشر من مؤلفه الشهير «الجمهورية» عندما قال:

«عندما نتابع بطلا ما فى ملحمة هوميرية أو مسرحية مأسوية وهو يئن بأحزانه فى حديث طويل، أو إلى أفراد الكورس وهم يلطمون صدورهم وينوحون فى أناشيد حزينة، فإننا نستسلم لمتابعة التمثيل بكل مشاعر العطف والشوق. لكن قليلين منا هم الذين يدركون بحق أن التوغل فى وجدان إنسان آخر لابد أن يؤثر فى مشاعرنا. ولن يكون من السهل أن تكبح جماح مشاعر الشفقة المتدفقة مع تعاطفنا عندما نتصور أنفسنا فى نفس محنة المعاناة. ألا ينطبق هذا المبدأ على الفكاهة انطباقه على المأساة؟ إنك تمر بنفس التجربة فى مواجهة مسرحية كوميدية أو مواقف من نفس النوع فى الحياة اليومية عندما نتابع مواقف هزلية تخجل من القيام بها بنفسك، لكنك تتمتع بها إلى أقصى حد بدلا من أن تشمئز من مجونها. ففى نفسك يكمن دافع خفى للمجون، وللقيام بدور المهرج الهزلى، وهو دافع تحرص دائما على كبته داخلك حتى لا تفقد

احترامك فى نظر الآخرين، لكنك فى مواجهة المواقف الهازلة الماجنة ترخى العنان لهذا الدافع وقد تنجرف إلى هذا النوع من المجون الهازل وتلعب دور المهرج المضحك فى حياتك الخاصة».

ولذلك فإن أفلاطون يتهم الكوميديا والتراجيديا فى آن واحد لأنهما تشجعان انطلاق المشاعر والعواطف التى يجب أن تظل تحت سيطرة العقل الواعى عند الإنسان، لكنها فى مواجهة الكوميديا والتراجيديا تأخذ زمام المبادرة وتمارس سطوة خطيرة على عبيدها، فى حين أن الخير والسعادة فى حياتنا يعتمدان على اخضاعها والتحكم فيها حتى لو أدى ذلك إلى ضمورها وذبولها. ولعل هذا هو السبب الذى دفع بأفلاطون إلى طرد الشعراء من جمهوريته، فهم يشجعون الغرائز الحيوانية على الانطلاق من عقالها بحيث تدوس فى طريقها كل جذور الفكر الجاد الراقى.

وفى العصر الحديث قال جلبرت مرى إن تطبيق فكرة التطهير على الكوميديا أسهل منه على المأساة لأنه أوضح وأكثر تحديدا، فقد أجمع علماء النفس على أن بعضا من عنفنا النفسى - وهو ما كان القدماء يسمونه فيضا متدفقا من النشاط الحيوانى - يمكن التخلص منه بالضحك. وأصبح من المتفق عليه عامة أن الضحك مفيد لنا، وأن فائدته تتمثل فى التنفيس العاطفى الذى يمكن أن نطلق عليه «التطهير العاطفى» أيضا.

وقد طبق لودفيج يكلز - أحد أتباع فرويد - فكرة عقدة أوديب على الكوميديا حين قال إنه إذا كانت المأساة تظهر الإبن وهو يدفع ثمن تمرده على أبيه، فإن الكوميديا تظهر الإبن منتصرا، والأب مهزوما فى نهاية تنافسهما على امتلاك الأم. ذلك أن الكوميديا تحاول أن تصل إلى

السلوكيات الحيوانية الكافية فى داخل الإنسان حتى لا يترك نفسه نهبا لها دون أن يدرى، فالكوميديا مواجهة للحقائق بصرف النظر عن درجة بشاعتها. ومن هنا كان إصرار جلبرت مرى على الربط بين أرسطو وفرويد فى مجال التطهير. ففى التسعينيات من القرن الماضى كانت أساليب العلاج الجديدة تسمى تطهيرية بدلا من تحليلية نفسية. ويرى فرويد أن النكات بطبيعتها تطهيرية لأنها تحرر الإنسان من شحنات انفعالية متنوعة ولا تثيره بشحنات جديدة. ولذلك فإن الأخلاقيين المتزمتين المولعين بشحن الناس بانفعالات منحازة ضد أو إلى أفكار ومواقف معينة لا يحبون النكتة والفكاهة التى تسرى عن النفوس وتجعلها تسترخى بعيدا عن الشد والجذب المتزمتين.

ومن الملاحظ أننا نضحك للنكتة، لكن تفسيرها لا يضحكنا وذلك لأن محتواها الفكرى ليس جوهرها. فالمهم أن نمر بالنكتة، نراها على مسرح أو نقرأها فى كتاب فكاهى. حتى نمر بتجربتها التى هى أشبه بالصدمة، ولكن حينما تكون الصدمة عادة مزعجة، فإن هذه الصدمة الفكاهية تفتح داخلنا ثغرة مضيئة يتدفق منها احساس البهجة والإرتياح. والفكاهة قاصرة على الكبار البالغين لأنهم فى أشد الحاجة إليها لكبتهم من أقوى انفعالاتهم ورغباتهم؛ أما الأطفال والصغار فليسوا فى حاجة إليها لقدرتهم المتجددة على التنفيس المستمر. فعن طريق الضحك يستدر الكبار مصادر طفولية للمتعة، ويصبحون أطفالا من جديد؛ إذ يجدون أكبر الرضا فى أصغر الأشياء، وأسمى النشوة فى أبسط الأفكار. ولا شك أن حس الفكاهة عند الأطفال ينمو مع الأيام وهم ينأون شيئا فشيئا عن براءتهم الأولى.

ويرى برجسون وفرويد أن العلاقة بين الفكاهة والمسرح علاقة عضوية. يقول برجسون إن النكتة لا يمكن أن تفصح عن نفسها إلا فى مشاهد، كذلك يوضح فرويد أن وجود النكتة يحتم وجود ثلاثة: المنكِّت، والمنكَّت عليه، والسامع، وهو ما يعرف فى المسرح الفكاهى بثلاثى المضحك، والزميل، والجمهور. ولذلك فإن الممثل الفكاهى على المسرح لا يحتمل عدم ضحك الجمهور واستجابته، فى حين يستمتع الممثل المأساوى بالصمت الذى يعشش على رءوس الجمهور وهو يلقى مناجاته. وكما يقول الناقد الفرنسى رامون فرنانديز إن المهرج فى الليلة التى لا يضحك فيها الجمهور يخرج من المسرح ويطلق النار على نفسه، و يجدر به أن يفعل ذلك، لأن الشىء الوحيد الذى عاش من أجله لم يتحقق.

ويقول الناقد الأمريكى إيريك بنتلى فى كتابه «حياة الدراما» إن فن المهزلة هو التنكيت ممسرحا، أى التنكيت مجسدا فى شخصيات ومشاهد. والقول بأن هدفه هو الضحك قول صحيح، ولكنه ليس بهذه البساطة. قد يهدف الضحك إلى هذا أو ذاك من المعانى، ولكن لا بد من التمهيد له بحيطة وبراعة، كما لا بد من تنويعه كالنغم. ولذلك يتحتم على الدارسين المحللين أن يهجروا البحث الدءوب عن السر الكامن فى النكتة والذى يدفع الناس إلى الضحك، لأنهم سيجدون أنها أحيانا غير مضحكة بالمرة، وأنها أحيانا أخرى مضحكة جدا. فالأمر يتوقف على كيفية اقتياد الجمهور إلى النقطة التى يجب أن تنطلق منها النكتة وتصيب هدفها فى الزمان والمكان المناسبين، وعندئذ تتحقق الفكاهة.

والفكاهة لا تعنى تفجير الضحكات وتصعيدها إلى مالا نهاية، فهذا من شأنه أن يؤدى بالجمهور فى النهاية إلى نوع من الهيستيريا أو الاكتئاب. كذلك من المستحيل إيقاء الضحك على نفس الدرجة من الشدة دون انقطاع، لأن تأثيره على الجهاز التنفسى والصوتى لا بد أن يكون ضارا، هذا طبعا بالإضافة إلى الضغوط غير الصحية التى يمارسها على الجهاز العصبى. ولذلك يؤكد ايريك بنتلى أنه ليست هناك ثمة علاقة بين المتعة وطول الضحكة المسموعة. فالضحك القليل أفضل من الضحك الزائد عن الحد المعقول والمرغوب. ولذلك فالفكاهة التى تثير الابتسام والإنشراح الهادىء المصحوب بالمتعة الخالية من الضحك المتفجر خير من تلك التى تسعى إلى اضحاك الناس طيلة الوقت.

وكان المخرج والممثل الانجليزى الكبير السير جون جيلجود قد خاض تجربة تؤكد هذه الحقيقة عندما قام بإخراج مسرحية «أهمية أن يكون اسمك ايرنست» لأوسكار وايلد. فقد كان شغله الشاغل أن يمنع الجمهور من الضحك أكثر مما ينبغى فى بعض فقرات المسرحية. فقد ارتفعت الحرارة الكوميدية، وطار المشاهدون بأجنحة النشوة إلى حد كاد يستحيل عنده أحيانا الاستمرار فى التمثيل. فقد كان حوار أوسكار وايلد مشحونا بروح الفكاهة ومتفجرا باللماحية الساخرة بحيث أن أى تلميح قد يوحى بتجديد القهقهات مما يؤثر على ايقاع الأداء المسرحى تأثيرا سلبيا، خاصة وأن الممثلين تباروا فى اضحاك الجمهور وذلك باعتصار كل سطر لاستدرار ما فيه من فكاهة. وهم بطبيعة الأمر لم يخرجوا على النص كما يحدث عندنا فى مصر مثلا، فالنص عند مسارح الحضارة مقدس ولا يمكن المساس به، ولكن شكوى جيلجود كانت من

أسلوب الأداء والإلقاء، ولذلك أصر على تجنب الصخب حتى يتحقق الاستمتاع الكامل بالنص المسرحى. وفى رأيه أن المشاهدين أطفال، لا يعرفون ما الذى يحبونه، فإذا تركهم المخرج على حالهم، أمعنوا فى الضحك حتى يعجزوا عنه تماما ولا يجدوا بعد ذلك سوى أحاسيس الهيستيريا أو الاكتئاب.

فالفكاهة الراقية تنهض على أحكام لها من الجد والخطورة ما يجعل أية مسرحية كوميدية تهمة ثابتة أو تعرية صارخة لموقف أو اتجاه أو رأى معين. فالفكاهة لا تعنى بأية حال من الأحوال التسلية والتهريج الذى يصل إلى حد التفاهة، وإن كانت فى الوقت نفسه تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة، التى سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس. فهى على حد قول شارل لالو فى كتابه «جماليات الضحك» دواء مطهر يزيل من النفس أدران الهم والقلق واليأس والحقد والتشاؤم، حتى ليمكن أن نتحدث عن نوع من التطهير الكوميدى. كذلك فإن الضحك ظاهرة اجتماعية وسلاح موجه ضد كل من يحاول الانحراف بقيم المجتمع ومثله، لأنه كلما زاد عدد النظارة فى المسرح، زادت بالتالى ضحكاتهم واشتد هتافهم وتصفيقهم. ويرى برجسون أن الضحك ليس سوى استجابة لبعض مطالب حياة الجماعة، بمعنى أنه لا بد من أن تكون للضحك دلالته الاجتماعية.

من هنا كان ارتباط روح الفكاهة بطبيعة المجتمع الذى نبتت فيه. فهى إذا كانت مصطبغة بالصبغة الفردية فى جانب منها، فإن شارل لالو يوضح أن موليير فرنسى قبل أن يكون مولييريا، وشكسبير انجليزى

قبل أن يكون شكسبيريا، وبرنارد شو ايرلندى قبل أن يكون شويا! فكل واحد من هولاء يعبر عن بلده وعصره، بقدر ما يعبر أيضا عن مزاجه الفـردى؛ وهو على الرغم من أصـالتـه الفنيـة لا بد وأن يكون صـدى لتراث بيئته الفنى، ولسان حال لما فيه من تيارات جمالية يتأثر بها ويؤثر فيها.

لكن إذا حاولنا تحليل الموقف الفكاهى بصفة عامة، فسوف نجد أن وظيفته الأولى هى تخـفيف أعباء الواقع عن كواهلنا، وتخليصنا، ولو مؤقتا، من بعض تبعات الحياة اليومية وضغوطها. ولذلك يؤكد ڤولتير أهمية الفكاهة فى حياتنا اليومية فيقول إنه لو لم تبق لنا ضحكاتنا لشنق الناس أنفسهم؛ فويل للفلاسفة الذين لا يبسطون بالضحك تجاعيدهم، لأن العبوس فى نظره مرض عضال. ولذلك ذهب بعض علماء النفس إلى أن الفكاهة تقوم فى حياتنا النفسية بدور أشبه بوظيفة اللاشعور، على نحو ما يتبدى فى الأحلام مثلا. وهذا ما قرره فرويد نفسه فى دراساته للنكتة وعلاقتها باللاشعور.

وكثيرا ميا يقرر أساطين الفكاهة وجود علاقة بين الضحك والألم، أو بين الفكاهة والمأساة. فمثلا يقول تشارلى تشابلن إن الناس يتعاطفون معه بحق حينما يضحكون؛ فإنه ما يكاد الطابع التراجيدى لأى حدث يزيد عن الحد، حتى يصبح الموقف بأكمله باعثا على الضحك. وكما يقول عـالم النفس الانجليزى مـاكدوجـال إن الضحك يجىء فى الوقت المناسب، حتى يهبنا شيئا من المناعة ضد تلك الجرعة الزائدة من الألم أو المأساة. كذلك يقول والت ديزنى إن الناس كثيرا ما يتعاطفون حين

يضحكون، والملاحظ أنه لما كان من دأب الأطفال أن يتعاطفوا بشكل مبالغ فيه، فإنهم قد يجدون أنفسهم مضطرين فى بعض الأحيان إلى أن يغلقوا أعينهم حينما يكونون بإزاء بعض المواقف المروعة. كذلك فإن المضمون الجنسى يلعب دورا لا يمكن تجاهله فى ميدان الفكاهة فقد كتب فرويد دراسة بعنوان «النكتة وعلاقتها بالعقل الباطن» حلل فيها الدلالات السيكولوجية المرتبطة بالنكات والفكاهات الجنسية، والتى غالبا ما تنطوى على عنصر تخفف وراحة لأنها تحرر الإنسان، ولو مؤقتا، من أسر الأوامر والنواهى الأخلاقية التى تفرضها عليه الجماعة، فتدع له الحرية فى أن يتعرض لتلك المسائل المحرمة أو المحظورة التى اعتاد فى الغالب أن يتجنب الإشارة إليها. وفى الأدب العربى توجد نماذج لهذا النوع من الأدب الفكاهى فى الأغانى، ومقامات بديع الزمان الهمذانى، وعند الجاحظ وأبى نواس، وفى بعض جلسات أبى حيان التوحيدى الواردة فى كتاب «الإمتاع والمؤانسة». أما فى الآداب الأوروبية فهناك أمثلة طريفة لهذا النوع من الفكاهة عند الأديب الانجليزى تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) والأديبين الفرنسيين رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣) وأرمان سيلفستر وغيرهم من الأدباء الذين تركوا بصماتهم واضحة على الآداب الأوروبية فى مراحلها المبكرة.

وقد روى مارسيل بانيول فى كتابه «ملاحظات على الضحك» أن الملهى الليلى الباريسى المشهور «مولان روج» كان يستعين على اضحاك جمهوره برجل غريب الأطوار، وله قدرة فائقة على تفجير قهقهات الجمهور بمجرد ظهوره على خشبة المسرح! وكانت براعته تنحصر فى موهبته العجيبة على إصدار أكبر عدد ممكن من الأصوات

الطبيعية غير المستحبة بنغمات خاصة، وأسماء متنوعة، وعلى النحو الذى يحلو له. كذلك هناك المسرحيات التى يصاب فيها العاشق المتلهف بنوبة اسهال حادة فى نفس اللحظة التى يلتقى فيها بحبيبة عمره، أو الخطيب السياسى المتفجر حماسة فى القضية التى يثيرها والذى ينبعث منه صوت غير مستحب فى الوقت الذى تشق فيه صيحاته العالية عنان السماء.

ولعل الإيجاز البليغ من أهم وأخطر أسلحة الفكاهة التى تخفى وراءها نقدا لاذعا لفكر أو سلوك معين. ولذلك قال شكسبير إن الإيجاز هو روح الدعابة أو الفكاهة. وكثير من الكلمات اللاذعة أو القفشات البارعة لا تعدو هذا النوع من الفكاهة. وليست التوريات اللفظية واللعب على الألفاظ سوى حيل لغوية تعتمد أساسا على عملية الإيجاز أو التكثيف، لأن اللفظ فى هذه الحالة يحمل معنيين، فينتقل الذهن فى لحظة واحدة من معنى لآخر، وبذلك يستجيب للمفارقة بالضحك.

وأسلحة الفكاهة موجهة دائما إلى كل الأنماط التى تخرج عن نطاق السلوك والفكر الإنسانى السوى. فكثير من الفكاهات المسرحية أو الروايات الهزلية التى تفجر ضحكات الجمهور، كما فى مسرحيات موليير أو لابيش على سبيل المثال، هى مواقف ترتد فيها بعض الشخصيات نحو مرحلة آلية ورتابة وتكرار يتنافى مع الطبيعة البشرية. وفى هذا يقول برجسون إن كل انحراف للحياة تجاه الآلية لا بد أن يثير ضحكاتنا. وكثيرا ما لجأ أدباء الفكاهة والكوميديا إلى استخدام هذه الحيل مثل: سلوك آلى رتيب، فعل متكرر دون معنى، عبارة معادة

يرددها اللسان على فترات منتظمة، لازمة حركية يؤديها أى عضو فى الجسم بصورة آلية مطردة. ومع ذلك فإن التكرار عندما يزيد عن حده، فإنه يضعف من قيمة الشحنة الفكاهية لكثير من المواقف، لأنها تفقد عنصر الجدة، ناهيك عن المفاجأة أو الدهشة.

كذلك تعاقب الفكاهة الخارجين على قيم الجماعة وتقاليدها، وذلك بجعلهم أهدافا لسهامها الساخنة الملتهبة، مثلما تفعل بالمغرور أو البخيل أو الإنعزالى أو الثرثار أو المتعجرف أو الدعى أو الكاذب أو الواهم وغير ذلك من الأنماط التى تعجز عن التكيف مع الجماعة التى تعيش بين أفرادها. ولذلك فإن الأعمال الفكاهية غالبا ما تحمل أسماء مشتركة لأنماط عامة مثل «البخيل» أو «الخاطبة» أو «الحماة» أو «عدو المجتمع» أو «مريض الوهم» أو «البرجوازى النبيل» فى حين أن كثيرا من المآسى تسمى بأسماء أبطالها مثل «هاملت» أو «عطيل» أو «ماكبث» أو «الملك لير»، وهذا يؤكد قول برجسون بأن المأساة تتجه دائما نحو الفردى أو الخاص، فى حين تتجه الملهاة إلى الكلى أو العام. فالفكاهة تنبع من النماذج العامة فى حين يتمثل محور المأساة فى شخصية واحدة تدور حولها كل أحداث المسرحية ومواقفها. وإذا صورت لنا المأساة بعض الأهواء والرذائل العامة فإنها تدمجها فى الشخصية التى نتعاطف معها خوفا من مصيرها المحتوم.

ويجب ألا ننسى أن بعض ضروب الفكاهة قد تنطوى على استخفاف بالمبادىء الأخلاقية والقيم الإنسانية، وهو النوع الذى أطلق عليه فرويد مصطلح «الفكاهة المغرضة». ولا بد أن نعترف بأن بعض النكات

الشعبية، والأعمال الأدبية البورنوجرافية الفاضحة، والرسوم الهزلية، والصور الكاريكاتيرية تهدف إلى الاستخفاف بالسلطة الأخلاقية، أو الاستهزاء بالقيم الدينية، لكن من الواضح ولحسن الحظ أن هذه الظواهر ما هى إلا استثناء من القاعدة العامة التى تؤكد أن الفكاهة الراقية على مر العصور لم تنفصل عن أهدافها الأخلاقية، برغم ما قاله شارل لالو بأن الضحكة الواحدة قد تكون أخلاقية أو عديمة القيمة الأخلاقية طبقا للزاوية التى ننظر فيها إلى الموقف الفكاهى نفسه، أى أن نسبية المواقف قد تمنعنا من الحكم على الضحك حكما عاما مطلقا نظرا لاختلاف الظروف الاجتماعية والثقافية والطبقية والحضارية. ومع ذلك يمكننا تقنين الحكم الأخلاقى فى كل حالة على حدة دون مشقة، ذلك أن الحدود بين الفكاهة الراقية البريئة والفكاهة الرخيصة المغرضة واضحة لكل من يملك القدرة على الحكم الموضوعى العقلانى. فالفكاهة وسيلة فعالة لتصحيح أى انحراف فى المسيرة السوية للحياة الإنسانية. ولعل هذا هو ما عناه الفيلسوف الانجليزى جيمس سلى حينما قال إن الفكاهة تساعد أعضاء الجماعة الواحدة على الحفاظ على كيانها فى حدود تقاليدها وعرفها، وذلك فى مواجهة الجماعات الأخرى. لكن الإضافة إلى دورها كسلاح للدفاع ضد ما يهدد الجماعة من الخارج، فإنها فى الوقت نفسه سلاح داخلى يقوم بوظيفة النقد والإصلاح بالنسبة إلى الجماعة ذاتها، لأن بهجومه على العادات والأفكار البالية إنما يعمل على تجديد حياة الجماعة وتطويرها. وهذا هو ما حرص عليه كل الأدباء الذين اتخذوا من الفكاهة وسيلة وسلاحا فى أعمالهم للرقى بالإنسان المعاصر.



الفصل الرابع

اللماحية بين الفكر والفن

تتبع الناقد ج. ا. سبنجارن فى كتابه «مقالات نقدية من القرن السابع عشر، الجزء الأول» «تطور مفهوم اللماحية أو البديهة عبر العصور. وكان أول تقنين أو تعريف لها بسيطا للغاية، فلم تكن تعنى سوى القدرات المرتبطة بالحواس الخمس من نظر وسمع ولمس وذوق وشم والتى يملكها كل البشر وإن كانت بدرجات متفاوتة ثم تطورت إلى ما سمى بالحواس الخمس الداخلية وهى القدرة على توصيل الأفكار إلى الآخرين، والخيال، والرؤى الثاقبة، وتقييم الأشياء، والذاكرة. ثم جاء عصر النهضة ليربط اللماحية بالقدرة العقلية، وملكة استيعاب الأفكار والمعانى والربط بينها فى نسيج واحد، والعبقرية كمفهوم أرقى بكثير من مجرد القدرة على التعلم واكتساب المهارات المختلفة. فالعبقرية

تمنح أكثر مما تأخذ فى حين أن التعلم فى أفضل صورة يمنح على قدر ما يتلقى.

وفى القرن السادس عشر أصبحت اللماحية مرادفة لسرعة البديهة والحيوية الفكرية والعقلية التى تلتقط وتستوعب وتحلل وتنقد وتقوم ما يعجز عنه البشر العاديون بالكفاءة نفسها، كما ورد فى كتاب الشاعر الانجليزى جون ليلى «تشريح اللماحية» عام ١٥٨٠. أما الشاعر فيليب سيدنى فقد عرف اللماحية فى قصيدته «دفاع عن الشعر» عام ١٥٨٣ بأنها القدرة على إبداع الشعر وما يترتب عليه من نظرات ورؤى ثاقبة لجوهر الحياة ، وهو المفهوم الذى ورد أيضا فى قصيدة ميريز «كنز اللماحية» ١٥٩٨. أما الكاتب المسرحى بن جونسون فقد نشر كتابا نقديا عام ١٦٣٥ بعنوان «تيمبر» هاجم فيه بعنف الاستخدامات المختلفة والمتطرفة للماحية التى قد يسىء فهمها الآخرون، وخص شكسبير معاصره بهجومه اللاذع، ذلك أن بن جونسون من أنصار التجديد المتحفظ حتى لا يخرج الأديب عن سنن الأوائل.

وامتد رواج مفهوم اللماحية كمصطلح نقدى من كتابات دافينانت وهوبز» عام ١٦٥٠ إلى آراء بوب وأديسون عام ١٧١١ بهدف التفرقة بين ما سمى باللماحية الأصيلة واللماحية المزيفة. وكان أديسون على وجه الخصوص قد سعى للتفريق بينهما فى أعداد متعددة من مجلة «سبكتاتور» بين عددى ٥٨ و ٦٢ عام ١٧١١، وأوضح أن اللماحية لا تنبع من أوجه التشابه فحسب بل من أوجه الاختلاف والتناقض أيضا. ففى حال التشابه لا بد أن تضيف عنصر المفاجأة والدهشة. فتقول مثلا إن صور الغانية الفتنة أبيض كالثلج ، وبارد مثله.

ففى اللماحية الأصيلة يتم الربط بين الأفكار، أما فى اللماحية المزيفة فيتم بين الكلمات فقط. وفى مجال اللماحية المزيفة أو المفتعلة أو المصطنعة حدد أديسون اثنا عشر نوعا أساسيا: النظم الذى يعتنى بالقالب والوزن والقافية دون التفات إلى روح الشعر وجوهره؛ وحذف أحد حروف الكلمة وخاصة المتحرك فيها للإيحاء أو التلميح بمعنى آخر؛ واللغز الذى تستنتج فيه مقاطع الكلمة من عدة صور وأشكال مختلفة؛ والنظم الذى يعتمد على بيت يتبعه بيت آخر يردد صداه ولكن بهدف ومعنى مختلفين، أو نفس البيت الذى ينتهى بمقطع أو مقطعين يلمحان أو يسخران من المعنى الرئيسى فيه؛ والقصيدة التى تعتمد فقط على النبرات المدوية المتغيرة للكلمة؛ والتلاعب بترتيب الحروف داخل الكلمة أو الإسم بهدف التلميح بمعنى مختلف أو لا معنى على الإطلاق؛ والقصيدة التى تحتوى أبياتا متتابعة مكتوبة خصيصا ليستنتج منها القارىء كلمة واحدة تشير إلى معنى غير موجود فيها أصلا؛ والكلمة أو الكلمات التى تكتب تاريخا معينا بالبنط الأسود والحروف الرومانية للتأكيد على أهميته دون التصريح بها، وكتابة القوافى بدون أبيات كما نجد فى الشعر الفرنسى بصفة خاصة؛ والقافية المزدوجة التى تتلاعب بالمعنى، أى قافية لها صوت واحد ومعنيان مختلفان؛ والتلاعب بالألفاظ الموجود فى كل اللغات والذى تضيع دلالته إذا ما ترجم لإرتباطه باللفظ أساسا؛ وأخيرا صلاة الساحرات أو القوافى التى توحى بتعاويذ وطقوس سرية. مثل البيت الشعرى التى يقرأ من الأول للآخر فيوحى بحلول البركة، لكن إذا قرأ من آخره إلى بدايته فإنه يعنى حلول اللعنة، أو ما يشبه سجع الكهان فى العربية.

أما اللماحية الأصيلة الحقيقية فتعنى المهارة والسرعة والحدة فى التفكير والخيال والرؤية والرؤيا كما يحددها دافينانت فى «مقدمة جوندبيرت» ١٦٥٠، وهوبز فى كتابه «ليفاثيان» ١٦٥١. فاللماحية فى نظرهما هى تلك العصا السحرية التى لا تكف عن ضرب طيات وطبقات الذاكرة فتعيد تجديدها والتوليف أو التناقض بينها لانتاج فكر جديد. وهو نفس المفهوم المرتبط بالعبقرية الشعرية عند درايدن فى «آنوس ميراب» ١٦٦٦، وبويل فى «تأملات» ١٦٦٥، وجون لوك فى «مقالات» ١٦٩٠، وأديسون العدد رقم ٦٢ من مجلة «سبكتاتور» ١٧١١. ولقد اتفق كل من بويل وأديسون وويلستيد على اعتبار عنصر المفاجأة والدهشة عنصرا هاما وهدفا أساسيا من أهداف اللماحية.

وكانت اللماحية - ولا تزال - عنصرا حيويا ومطلوبا فى الإبداع الشعرى، إذ أنها طاقة كامنة ومتجددة لملاحظة ورصد أوجه التشابه بين عناصر الحياة التى لا تبدو مترابطة، وأوجه التناقض والاختلاف بين تلك التى تبدو مترابطة داخل اطار مفتعل ومصطنع، وبالتالى فإنها قادرة على توليد معان ومفاهيم جديدة من كلمات قديمة لم تكن لتعنيها، أى أنها أرقى وأسمى وأعلى من مستويات التعبير العادية والتقليدية، وهو المفهوم الذى ورد فى قصيدة «ابراهام كاولى» «عن اللماحية» ١٦٥٦.

ومع ذلك لم تسلم اللماحية من الهجمات التى وجهت إليها بصفتها ألاعيب صبيانية وحيل لفظية لا تعنى كثيرا على مستوى الفكر الناضج. ولعل هذا كان السبب فى اصرار هوبز على الربط بين اللماحية والنظرة

العقلانية الثاقبة أكثر من ربطها بالخيال الجامح الذى يقلل من قيمتها الفكرية. وقد عرفها بأنها الحكم المنطقى العقلانى بدون خيال جامح، وليست الخيال الجامح بلا حكم منطقى عقلانى، وذلك على الرغم من أن الناس يفضلون عامة الخيال الجامح على العقل والمنطق، ولا يعرفون من اللماحية سوى هذا العنصر البدائى الفج الذى لا بد أن يوضع تحت سيطرة المنطق وإلا فقد كل شىء معناه. ومع ذلك فقد هاجم بعض المفكرين والفلاسفة فشل المنطق العقلانى وعجزه عن السيطرة على شطحات الخيال التى غالبا ما تسعى باللماحية والبديهية إلى مجالات أبعد ما تكون عن الفكر الراقى الناضج، وهى المجالات الت يحددها أديسون وسبق التنويه عنها.

ولعل مفهوم الشاعر جون درايدن للماحية والبديهة يتفق إلى حد كبير مع مفهوم هوبز، فاللماحية فى نظره هى التناسب والتناسق بين الأفكار والكلمات، بين المضامين والمواد المستقاة من الحياة وبين أساليب التعبير عنها. وهو المفهوم الذى نجده عند الكسندر بوب فى قصيدته «مقالة فى النقد» ١٧١١. ومع ذلك فقد أساء أديسون فهم المعنى الذى قصده درايدن فيما يتصل بالتناسب بين الأفكار والكلمات، وهاجمه فى مجلته «سبكتاتور» على أساس أن هذا التناسب كان أحد الملامح التى ميزت الزخرف اللفظى الذى اشتهرت به الكلاسيكية الحديثة، وكانت نتيجته التفرقة المصطنعة بين اللماحية والبديهة وبين روح الفكاهة والدعابة، على أساس أن هذه التفرقة تفقد اللماحية عنصر المفاجأة والإثارة الفكرية المطلوبة. فاللماحية ليست مجرد حضور بديهة أو ذلاقة لسان أو كلمات منمقة براقة، لكنها الطاقة التى تمكن الكاتب

المسرحى من اكتشاف الحوار المناسب لطبيعة شخصياته، وتغيير المواقف وتطويرها بألمعية تسرى بالحياة والذكاء فى ثنايا المسرحية كما قال الكاتب المسرحى توماس شادويل فى مقدمة مسرحيته «عشاق مكتئبون» ١٦٦٨ . وكان الهجوم على اللماحية البحتة التى لا تخرج عن نطاق اللعب بالألفاظ والقفشات بمثابة المدخل الطبيعى للهجوم على الإباحية والأدب الفاضح الذى يدعو للفجور والفحشاء تحت غلالة خادعة من اللماحية وإدعاء الذكاء، وهو التعبير الذى استخدمه شيفيلد عام ١٦٨٢ فى «مقال عن الشعر».

ومع ذلك فقد خسر دعاة اللماحية القائمة على الأصالة الفكرية والنضوج العقلى من خلال رصد أوجه التشابه والتناسب بين الأفكار والمفاهيم وإستخراج دلالات جديدة غير مباشرة من بين طياتها دون أن تكون مكتوبة فعلا مما يمنح فرصة للفكر المنطقى العقلانى للتفاعل والتوليد، خسروا معركتهم ضد دعاة البديهة الحاضرة، واللسان الذلق، والقفشة اللاذعة، واللعب بالألفاظ، والقافية المحبوكة، والضحالة الفكرية. وأدى هذا بدوره فى القرن الثامن عشر إلى احتقار اللماحية وسرعة البديهة بصفة عامة، وفضل كبار الأدباء تعريفها بمصطلحات أخرى حتى لا يتهموا بالضحالة والتفاهة والسطحية. فمثلا يحاول بوب فى قصيدته «مقالة فى النقد» تعريف اللماحية الحقيقية الأصيلة بقوله:

«اللماحية الحقيقية هى الطبيعة وقد ارتدت أبهى حللها وغالبا ما تكون الفكر الذى تعجز الكلمات عن تجسيده»

لكنه سرعان ما مجد الإبداع اللفظى عند حديثه عن هوميروس. ولذلك نجد الناقد جوزيف وارتون فى «مقالة عن بوب» عام ١٧٥٦ يفضل الخيال الخلاق والمتوهج لأشعار ميلتون وملاحمه على اللماحية التى تميزت بها أشعار درايدن وبوب. كذلك هاجم صامويل جونسون فى كتابه «حياة الشعراء وسيرهم» ١٧٧٩ الشاعر إبراهام كاولى بصفته المثل الأعلى لدعاة اللماحية الحقيقية الأصيلة التى لم يجد جونسون فيها سوى ربط مفتعل بين صور متنافرة لا تشابه فيما بينها، مثل الربط المقحم المصطنع بين الطبيعة والفن، وقلب الدلالات والمقارنات والتشبيهات والإشارات والإيماءات والتلميحات رأسا على عقب «بل ولى عنقها من أجل استنباط أوجه تشابه لا تضيف جديدا. ولذلك كانت اللماحية منهجا لا يناسب القدرات الشعرية لأن المتحمسين والممارسين لها لم ينجحوا فى تجسيد وتحريك المشاعر والعواطف. ويضيف وليم هازلت فى كتابه «كتاب الكوميديا الانجليز» ١٨١٩ فى فصل بعنوان «اللماحية وروح الفكاهة» أن اللماحية هى اكتشاف أوجه التشابه الواضحة فى الأشياء التى تبدو متناقضة تماما فيما بينها، فى حين أن الخيال يسعى لإيجاد المقارنات بين الأشياء المتشابهة أو الأشياء التى تثير المشاعر والعواطف المتشابهة وإن بدت متنافرة فى الظاهر.

وقد اصطلح النقاد بصفة عامة فى مجال المقارنة بين اللماحية والفكاهة على أن الأولى توحى بالألمعية الفكرية دون أن تصرح بها فى حين أن الثانية تدعو إلى التعاطف أو المشاركة فى عالم خيالى من صنع الأديب، فالقراء أو المتفرجون يشتركون فى أحاسيس الدعابة أو

لسخرية أو الضحك من المواقف والشخصيات والأفكار التى يلتقون بها
على صفحات الكتب أو على منصة المسرح. ولذلك أصبحت اللماحية
ى العصر الحديث تعنى القدرة العقلية والوعى الحاد الذى يستخرج
وجه التشابه المثيرة بين الأشياء التى لا تبدو عادة ذات علاقات
راضحة فيما بينها، وهى تتطلب من المتلقى نفس الوعى الحاد الذى
يفترض فيمن يبتدعها، حتى يلتقط ما يقصده فى لمح البصر دون شرح
و تفسير، إذ أن الشرح يفسد أثرها على الفور. ولعل النكتة بصفتها
وضح مظاهر اللماحية توضح لنا هذا المعنى ، فلابد أن تفهم فور
لقائها، أما إلحاقها بمذكرة تفسيرية فلا يعنى سوى تحويلها إلى قصة
قصيرة مملة. وهى تمزج اللماحية بالفكاهة فى لحظات خاطفة تجمع
بين الوعى الحاد المرتبط باللماحية والارتياح الكوميدى المرح والمبهج
المرتبط بالفكاهة ولذلك غالبا ما نجد فى النكتة اللعب بالألفاظ إلى جوار
الموقف الفكاهى، أما النكتة التى تعتمد فقط على الألاعيب والحيل
اللفظية فشأنها فى ذلك ذلك شأن اللماحية المزيفة أو المفتعلة التى ينتهى
تأثيرها بمجرد الانتهاء من الاستماع إليها أو قراءتها.

أما اللعب على الألفاظ أو بالألفاظ فسمة قديمة قدم اللغات الحية،
وقل أن تخلو لغة منه؛ وإن كان معظم الفلاسفة والنقاد قد اعتبروه أحط
أنواع اللماحية. لكن بحكم أن بدايات كل الآداب الإنسانية كانت شفهية،
فإن تأثيرها الأساسى والأولى اعتمد على وقعها الصوتى على الأذن،
أى أن ايقاع اللفظ كان أسرع أثراً على المتلقى من وقع المعنى عليه.
وهذه ظاهرة متوقعة فى كل اللغات، إذ أن أية لغة مهما بلغ ثراؤها فى

المرادفات والكلمات فإنها مستمدة كلها من حروف أبجدية محددة، وبالتالى لا بد أن يحدث تكرار أو تشابه من شأنه أن يمنح فرصا متجددة للعب على الألفاظ. ولا تقتصر هذه الظاهرة على الأدب الفكاهى أو الساخر فحسب بل تتسلل إلى الأدب الجاد، فمثلا نجد فى المقدمات الجادة والعميقة التى كتبها الأديب الرومانى تيرنس لمسرحياته لعبا على الألفاظ أكثر تنوعا ولماحية وعمقا من اللعب الذى احتوت عليه مسرحياته الكوميدية نفسها. كذلك استخدم الكاتب والمؤرخ الإغريقى بلوتارك اللعب على الألفاظ من أجل إحداث إثارة فكاهية ساخرة لكن فى حدود الأناقة واللياقة اللفظية. لكن اللعب المفضل كان على الألفاظ التى تحتوى على فروق صوتية طفيفة للغاية.

وكان شكسبير من رواد اللاعبين على الألفاظ فى حذق شديد وتنوع يصعب حصره، أحيانا من أجل إثارة الضحك فحسب وأحيانا أخرى بهدف التلميح اللاذع الساخر بل والمرير كما نجد فى أول حديثين لهاملت. وغالبا فإن شكسبير يهدف من اللاعب على الألفاظ إحداث أثر حاد فى نفس المتفرج بحيث يمتد داخله طوال أحداث المسرحية ويساعده على اكتشاف الدلالات الحقيقية الكامنة فى المواقف المتتابعة. وقد تعددت أنواع اللعب على الألفاظ مع كثرة استخداماتها، منها على سبيل المثال: التلميح الذى يثير الشكوك ويتهرب من الإجابة المباشرة التى قد يختلف معناها من مستمع لآخر، والسؤال الذى يزيد الموقف غموضا على غموض مما يتسبب فى حيرة المستمع الذى يظن لأول وهلة أن أوجه التشابه بين اللفظين واضحة للغاية من خلال السياق، لكن بمجرد اكتمال السؤال يكتشف خطأه؛ واللعب على كلمة

واحدة لها أكثر من معنى مثل قول الشاعر العربى: دعونى فإنى آكل العيش بالجبن؛ واللعب على معنى واحد له أكثر من لفظ يعبر عنه؛ واللعب على صوت واحد له أكثر من دلالة؛ واللعب على ألفاظ متشابهة إلى حد كبير لكنها غير متطابقة بطبيعة الحال؛ والتطوير المتعمد فى المعنى من لفظ إلى آخر كما يفعل الفنان محمود شكوكو فى قافيته الشهيرة؛ والتغيير الطفيف فى كلمات حكمة معروفة بحيث ينقلب معناها الأصلى رأسا على عقب.

ونظرا للثراء البالغ الذى تتميز به اللغة العربية فى الألفاظ والمعانى المتشابهة، فقد كان لفن اللعب على الألفاظ القدح المعلى فى مجال الماحية وسرعة البديهة على مر العصور، وخاصة وسط من عرفوا بالظرفاء. ففى مصر مثلا لجأ الناس إلى هذا الفن لمقاومة سلطات الاحتلال وفى الوقت نفسه للهروب من بطشها. إذ يصعب اثبات المعنى الحقيقى على قائله. وهم الذين اخترعوا ما يسمى بالقافية، إذ يدعى اثنان للمبارزة الفكهة فى مواضيع محددة ويبدأ أولهما فيذكر شيئا ويقول الثانى، ايش معنى، أى ما معنى هذا؟ فيجيبه الآخر اجابة مسكتة ضاحكة. ويضرب شوقى ضيف بعض الأمثلة لهذا فى كتابه الفكاهة فى مصر، فيقدم قافية الهندسة، التى يقول فيها المتبارزان:

الأول : خاطرك دايما

الثانى : ايش معنى؟

الأول : منكسر

الثانى : الهم على رأسك

الأول : ايش معنى؟

الثانى: محيط

الأول : أكتر نومك

الثانى: ايش معنى؟

الأول : فى الزاوية

الثانى: انت والحمار

الأول : ايش معنى؟

الثانى: متساويان

وكان محمد البابلى من أشهر اللاعبين على الألفاظ فى أوائل هذا القرن عن طريق الاشتقاق اللفظى أو تحريف اللفظ عن معناه الأصلى، مثال ذلك أنه سمع المغنى يقول:

- أهل السماح دون فين أراضيهم.

فأجابه من فوره:

- فى البنك العقارى.

كذلك كانت الأزجال التى اشتهر بها أحمد القوصى وعزت صقر ويونس القاضى وحسين الحلبى وحسين مظلوم ومحمود رمزى نظيم وبديع خيرى وبيرم التونسى زاخرة بالتلاعب اللفظى الذى يصيب أكثر من معنى فى لحظة واحدة. واستخدمت هذه الأزجال فى نقد كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية.

ذلك أن الترجمة كفيلة بإفساد أثره تماما وذلك لارتباطه باللفظ أكثر من ارتباطه بالمعنى فى أحيان كثيرة. أما فنون التهكم والفكاهة والسخرية فتبدو أكثر قدرة على تجاوز الحدود اللغوية واللفظية لتعاملها مع المعنى الإنسانى العام، ولذلك يمكن ترجمتها إلى لغات دون أن يضيع منها سوى ما كان مرتبطا بظواهر مغرقة فى المحلية سواء على مستوى الزمان أو المكان، أو مرتبطا بالدلالات اللفظية التى لا يفهمها سوى أبناء اللغة الواحدة. ومع ذلك فإن أسلوب اللماحية يكاد يكون متشابها فى معظم اللغات التى تغرم به وإن اختلفت دلالاته ومعانيه وإشاراته وإيحاءاته من لغة لأخرى.

الفصل الخامس

الإرتيـاح الكوميـدى

نادى الإتجـاه الكلاسيكى فى الأدب بعـدم المزج بين التـراجـيـديا والكوميديا لأن هذا المزج من شأنه أن يفسد أثر كل منهما على حدة. وهو الاتجاه الذى أكده أرسطو فى كتابه «فن الشعر» وكان يبرز كلما برزت الاتجاهات الكلاسيكيـة على سطح الأدب الإنسانـى. لكن الأدباء الذين رفضوا إحالة أعمالهم إلى مجرد تطبيقات للمبادىء الكلاسيكية، وجدوا فى هذه الظاهرة فصلا تعسفيا بين شكلين من الأشكال الدرامية يمكن أن يفيـد أحدهما الآخر ويثريه. فالحياة الإنسانية بمتناقضاتها وألغازها اللانهائية أشمل وأضخم من أن تصنف بهذا التقنين التعسفى. والأديب الذى يحاول استيعاب معنى الحياة وأبعادها المتعددة فى أعماله، عليه أن يرفض أى تصنيف مسبق يفرض نفسه على ملكة الإبداع والإنطلاق التلقائى عنده.

من هنا جاء ما يسمى بالارتياح الكوميدى، وهو حلقة أو موقف أو فاصل كوميدى مرح فى مسرحية جادة أو مأسوية. وكان الهدف الواضح من هذا العنصر إتاحة الفرصة للمتفرج كى تسترخى أعصابه المشدودة نتيجة للتوتر النابع من تتابع الأحداث التراجيدية، وكى يستطيع استيعاب المواقف التراجيدية التالية بعد تجديد طاقته النفسية من خلال الارتياح والاسترخاء العصبى. أما إذا استمرت الأحداث بنفس الإيقاع التراجيدى الرهيب، فربما أجهدت أعصاب المتفرج وخاصة المتفرج الذى لم يتمرس على مشاهدة مختلف أنواع التراجيديا.

وينقسم الإرتياح الكوميدى إلى نوعين رئيسيين: الأول نوع عضوى ينبع من نسيج المسرحية ويصب فيه، ويدفع الحدث إلى الأمام ويطوره، ويكشف عن جوانب جديدة لم نكن نراها فى الشخصيات، بل ربما وضع فيه المؤلف فلسفته التى كتب من أجلها مسرحيته أساسا. فعلى الرغم من أن المسرحية قد تعد تراجيديا حادة عنيفة، فإن فصل أو فصول الارتياح الكوميدى فيها يمكن أن تكون من المشاهد الرئيسية فيها بحيث يمكن أن تفقد الكثير أو ينهار بناؤها إذا حذفت منها. وكان شكسبير يعتمد على شخصيات المهرجين والخدم والأصدقاء وعامة الناس فى إبراز عنصر الارتياح الكوميدى فى مسرحياته. وهو عنصر أثار كثيرا من الجدل بين نقاد شكسبير الذين انقسموا إلى مؤيد ومعارض على مر العصور. ومع ذلك ظل الارتياح الكوميدى فى مآسى شكسبير من أبرز الملامح المميزة لمسرحه. فمثلا لا يمكن حذف عنصر الارتياح الكوميدى الذى يتجسد فى شخصيات عامة الناس فى مسرحية

«يوليوس قيصر»، أو فى شخصيات الخدم وميركوشيو صديق روميو فى «روميو وچولييت».

والنوع الثانى من الإرتياح الكوميدى يتهمه النقاد بأنه غير عضوى لأنه لا يؤثر فى مسار الأحداث وتطوير الشخصيات، بل يظهر ليحدث أثرا كوميديا مؤقتا فى نفس الجمهور ثم ينتهى تماما باختفائه من تيار الأحداث فمثلا يظهر خادم أو رجل ريفى ساذج أو عجوز لا يعى شيئا، يثير ضحكات الجمهور بتصرفاته البعيدة عن المنطق ثم يختفى وكأنه لم يكن. ويحاول بعض النقاد تطبيق هذا المفهوم على بعض مسرحيات شكسبير، مثل شخصية المهرج فى «عطيل»، وحفار القبور فى «هاملت»، والفلاح الذى يحضر الأفعى السامة فى «أنتونى وكليوباترة»، و«البواب» أو الحارس فى «ماكبث» وقد نختلف أو نتفق مع هذه التحليلات النقدية لأننا لا يمكن أن نأخذها على علاتها وخاصة فى حالة شكسبير، ولكن الشىء المؤكد أن عنصر الارتياح الكوميدى فى هذه المسرحيات يمهد ذهن المتفرج وأعصابه لاستيعاب قمة الأحداث التراجيدية التى ستنتهى بعدها المسرحية. وبالتالى يمكننا القول بأنه إذا لم تكن هذه المشاهد عضوية على المستوى الدرامى للبناء، فهى عضوية على المستوى النفسى للمتفرج.

ولا شك أننا نرفض عنصر الارتياح الكوميدى إذا كان مقحما تماما على البناء الدرامى الجاد للمسرحية. فأحيانا يدخله الكاتب المسرحى كنوع من تلبية رغبة الجمهور فى مشاهدة مفارقة كوميدية مضحكة تكون سائدة فى تلك الفترة، وهى مفارقة ليست لها أدنى علاقة

بمضمون المسرحية ومعناها، وبالتالى فإنها تفسد الأثر الكلى للمسرحية. بل إن قدرتها على الإضحاك تنتهى بانتهاء المرحلة التى كتبت فيها المسرحية، ومن ثم تتحول إلى جسم غريب دخيل عليها. ولذلك فإن المعيار النقدى الذى يمكن أن نقيس به النتيجة الدرامية لعنصر الارتياح الكوميدى، هو المعيار الذى نطبقه على أى عنصر آخر من عناصر العمل الفنى: أى مدى مساهمته الوظيفية فى تطوير العمل الفنى وبنائه المتكامل فى النهاية.

ولكن بعض النقاد والمفكرين استمرأ الهجوم على شكسبير فى هذه النقطة بالذات. هاجمها ڤولتير فى «هاملت»، كما هاجم كولردج مشهد الحارس فى «ماكبث» واعتبره مثيرا للاشمئزاز، بل كان يظن أنه لم يكن من تأليف شكسبير بل كان مجرد خروج على النص من قبل الممثلين الذين يميلون إلى الإرتجال واستجداء ضحكات الجمهور بأى ثمن، ويبدو أن هذا الارتجال قد سجل فيما بعد فى النص الأصلى. لكن الناقد دى كوينسى فى مقالته «عن قرع البوابة فى «ماكبث» أظهر قيمته الدرامية لأنه يعمق وعينا بما سبق من أحداث.

ويبدو أن هجوم النقاد على هذه النوعية من المسرحيات يرجع إلى اعتقادهم بأن الشخصية الكوميدية قد أقحمت فى قلب الأزمة التراجيدية، ومن ثم فهى خارجة عن حدود الحدث الرئيسى وطبيعته، وغير ذات موضوع بالنسبة للكارثة التى على وشك أن تحيق بالكل. أى أنها تصرف نظر الجمهور عن الأحداث المأسوية الجارية على قدم وساق دون أية ضرورة درامية ولكن نسى هؤلاء النقاد أن وعى

الجمهور بقمة الأحداث المأسوية المقدم عليها لا يتلاشى بهذه البساطة، وخاصة أن عنصر الإرتياح الكوميدى يمنحه فرصة لاسترخاء أعصابه وبالتالى قدرة اكبر على تأمل ما حدث، أو ما سوف يحدث. ولذلك فإن الإرتياح الكوميدى يعد جزءا حيويا من النسيج الدرامى ككل.

وبالإضافة إلى الكوميديا فإن هناك عناصر أخرى يمكن أن تسبب الإرتياح للجمهور. منها الإسراف فى إثارة العاطفة والشجن، هذه الإثارة التى تعد تنفيسا عن المشاعر المشحونة والمكبوتة، كما يحدث فى مأساة «الملك لير» من خلال الحماقات الجريئة التى يرتكبها المهرج، كذلك يمكن أن تقوم الموسيقى بهذا الإرتياح مثلما يحدث فى «هاملت» عندما تغنى أوفيليا، وتضيف أبعادا جديدة إلى روح التهكم الدرامى. أو كما يحدث فى مسرحية «اغتصاب لوكريس» لتوماس هيوود معاصر شكسبير، عندما تتغنى البطلة بضرورة إلقاء الهموم وراء الظهر والترحيب باليوم الجديد، فالليل قادر على نفى الالام بعيدا عن الإنسان. وهى الأغنية التى تمهد لبزوغ الفجر على البطلة الجميلة الساحرة.

وقد قال الناقد فيلو باك فى كتابه «الخيط الذهبى» ١٩٣١ إن الفقرة الكوميدية لا تقوم فى الحقيقة بدور الإرتياح، لكنها تجسد متناقضات الوجود وعبثيته الفاقدة لكل معنى، وتقوى فى الوقت نفسه روح التهكم من ضياع الإنسان فى مواجهة مأساة الوجود. فالحارس فى «ماكبث» يستدعى أرواحا أو أشباحا خيالية عبر الممر المغطى بأزهار الربيع والموصل إلى شعلة الأبدية، هذا فى اللحظات التى كان ماكبث يتكوى بنارها فعلا. ويصف فيلو باك الابتسامة المرة التى نقابل بها الفاصل

الكوميدى بأنها تكشيرة رأس الموت سخرية واستهزاء من مصير الإنسان الضائع وربما جاء الإرتياح نتيجة لثقة المتفرج بأن ما يحدث على منصة المسرح ليس واقعا فعليا وإنما هو مجرد فن يتلاعب بشعور الناس. وهذا ما يطلق عليه النقاد اصطلاح «المسافة النفسية أو السيكولوجية» التى تفصل بين المتلقى والعمل الفنى على أساس أن الأحداث والشخصيات والأحاسيس التى يجسدها العمل ليست لها علاقة بالضرورات العملية والملحة للحياة اليومية. وهذه المسافة تتسع وتضيق من متلق لآخر حسب ثقافته وبيئته ودرجته ووعيه الإنسانى والفنى. وكلما اتسعت، زادت درجة الإرتياح عند المتلقى، لكنه قد يخسر أحاسيس ممتعة كثيرة إذا زادت درجتها إلى الحد الذى تتقطع فيه كل الوشائج الحسية والشعورية بين العمل الفنى والمتلقى.

وهناك من النقاد من يؤكد وجود التطهير الكوميدى بنفس الدرجة التى يوجد بها التطهير التراچيدى الذى نمارسه فى حضور المأساة من خلال إثارة عطفنا على البطل الذى يشاركنا فى الضعف الإنسانى، وإثارة خوفنا من مصيره الرهيب الذى لا يملك منه مفرا. يقول الناقد جيلبرت مرى إنه إذا كان أرسطو قد نادى بنظرية التطهير التراجيدى فإن فرويد يعد رائدا لنظرية التطهير الكوميدى، لأنه يرى فى النكتة طاقة تطهيرية تحريرية وليست مجرد شحن وإثارة. وهو يقصد بالنكتة الموقف الكوميدى على المنصة، ويتساءل لماذا نضحك للنكتة؟ من الممكن تفسير مضمون النكتة، ولكن تفسيرها لا يضحك. فالمضمون الفكرى ليس جوهرها. إنما المهم هو أن «نرى» النكتة متجسدة أمامنا. وهذه التجربة أشبه بالصدمة، ولكن بينما تكون الصدمة عادة مزعجة،

فإن هذه الصدمة تفتح فى داخلنا باباً ينطلق منه فجأة طوفان من الإرتياح والسعادة والحبور. والناس فى حاجة إلى هذا الطوفان المنطلق المريح نتيجة لكبتهم الكثير من أقوى رغباتهم. فالكوميديا تلطف مخاوفنا وتساعدنا على تجنب الجانب المأسوى المرعب فى الحياة. فالموانع تزول مؤقتا، والأفكار المكبوتة يسمح لها بدخول الوعى، ونستشعر قوة ولذة تتمثلان فى الإنشراح والبهجة. إن الكوميديا شكل من أشكال الفرح القليلة التى يمكننا الحصول عليها عندما نشاء، ولذلك فإنها تقدم لاستمرار البشرية خدمة هائلة.

ومن الواضح أن الارتياح الكوميدى يساعد المتفرج على التحلل المؤقت من تعاطفه المستمر المرهق مع البطل التراجيدى. فالكوميديا بطبيعتها ضد التعاطف، وهى تمنح المتفرج فرصة التفكير العقلانى الخالى من التشنج، ومن ثم فإن درجة استيعاب الأحداث عند المتفرج تزيد سواء بالنسبة للموقف الكوميدى الراهن أو بالنسبة للمواقف التراجيدية التالية والمتصاعدة وبصفة عامة فإن الفروق التقليدية بين الكوميديا والتراجيديا هى فروق من وضع النقاد الذين يميلون إلى تصنيف الأنواع الأدبية على سبيل تسهيل مهمة التحليل النقدى. وهذا لا يمنع الأديب من مزج ما يحلو له من عناصر قد تبدو متناقضة ظاهريا، طالما أنه قادر على صهرها تماما فى بوتقة الشكل الدرامى. ولذلك يقول الناقد إيريك بنتلى إنه إذا كانت المأساة مناحة طويلة ومستمرة، لا رثاء يكبحه الوقار، وإذا كانت مهمتها إرواء شقاء الحياة ورعبها، فإن الكوميديا لا تروى مشاعر المتفرج بل تحيطها بالحواجز والحدود، وتواجهها بالألاعيب والحيل، والمشاعر التى تعالجها الكوميديا

لا تختلف بالضرورة عن مشاعر المأساة، ولكن طريقة المعالجة هى المختلفة. فالكوميديا غير مباشرة، وساخرة. وإذا كانت تثير الضحك فإنها تعنى البؤس. وإذا سمحت للبؤس بالظهور، فإنها تتخطاه بإشاعة روح المرح والسخرية من كل السلبيات. فإذا كان المضمون هو نفسه تقريبا بالنسبة لكل من التراجيديا والكوميديا، فإن اختلاف أسلوب المعالجة لا يحتم الفصل بينهما. وقد أثبت بنتلى فى كتابه «حياة الدراما» أنه بالجدل يمكن اكتشاف الكوميديا كفن أشد سوادا من المأساة. ويكفى للتدليل على هذا أن ما يعرف «بالكوميديا السوداء» أصبح من أرسخ أنواع الدراما فى الأدب العالمى الحديث.

إن الشر هو المضمون الأساسى لكل من الكوميديا والتراچيديا، وإن كان الشيطان يلبس رداء يتنوع ويختلف بينهما، فإن التشبث بالحياة برغم صعوبة البقاء يجعل ثمة خطوطا مشتركة بين البطل الكوميدى وزميله التراجيدى. فإذا كان الأول يتشبث بالحياة، والثانى على أهبة الاستعداد لملاقاة مصيره، فإن فى التشبث بالحياة صعوبة تعادل صعوبة الموت نفسه. إنها صعوبة كامنة فى جوهر الحياة كلها. قال جان كوكتو إنه فى نهاية الأمر، نكتشف أن كل شىء فى الحياة يمكن معالجته إلا صعوبة الكينونة، إنها الصعوبة المستحيلة التى لا يمكن معالجتها ولا شك أن الكوميديا تقر هذا الوضع حزنا أو سخرية. والحس الكوميدى يحاول أن يدارى ويعالج صعوبة الكينونة التى يجابهها الإنسان فى كل لحظة يعيشها، لأن الحياة اليومية، وإن يكن فيها تيار خفى من روح المأساة، فإن تيارها الرئيسى يشكل مضمون الكوميديا بصفة عامة.

ويقول النقاد عن الكوميديا التى تحقق الجلال والوقار، انها تتجه صوب المأساة. ولكن هذا القول يناقض تصنيفات النقاد أنفسهم عندما يفصلون بين الكوميديا والتراجيديا، وخاصة أنه لو عنونت أية كوميديا من هذا النوع على أنها مأساة، فإنهم يقولون إنها تتهاوى إلى مستوى الكوميديا. ويستشهد بنتلى بمسرحية موليير «دون جوان» فيقول إن فيها شيئا رائع السمو والغموض، حتى ليصعب على المرء أن يذكر أية مأساة فيها جو بهذا الجلال والوقار والسمو. إن عالم التراجيديا يخلق بأسلوب مباشر من خلال الكلمات الرصينة والمواقف الجليلة والشخصيات النبيلة والأداء الوقور فى النهاية، أما عالم «دون جوان» فإن موليير يقيمه على الجدل بين روح المأساة الكامنة ومظاهر الكوميديا المنطلقة، أى على نحو غير مباشر، فنحن نشعر بالجلال لكننا لا نراه متجسدا على المسرح. ولذلك فإن المتفرج العابر يربط التراجيديا بالسمو، والكوميديا بالهبوط. لكنه لا يعلم أن الفن الإنسانى كله ينزع إلى السمو.

وحتى الكوميديا السوداء التى تستخرج الكوميديا والسخرية من احساس الأديب بعبث الحياة وانعدام معناها، تسعى إلى هذا السمو. فعلى الرغم من مظاهر التخبط والضياع الموجودة فى أعمال صامويل بيكيت، ويوجين أونيسكو، وفريدريش دورينمات، وجان جينيه فإنها تحاول استخلاص معانى السمو الإنسانى من بين هذا الحطام الأخلاقى والمعنوى والإنسانى الذى تخلف عن الحرب العالمية الثانية، وهى تجمع بين الإرتياح الكوميدى والمرارة المأسوية كنتيجة طبيعية لرفض أدباء ما بعد الحرب الثانية كل التصنيفات والأشكال الفنية التقليدية. بل منهم من حاول كتابة ما أسماه الرواية الضد أو اللارواية، والمسرح الضد أو اللامسرح.

وإذا عدنا إلى الوراء من الحرب العالمية الثانية إلى عهد أفلاطون جد أن أفلاطون فى محاورة «المأدبة» لم تفته فكرة مزج الأحداث لمأسوية بالكوميدية لأن الحياة تقدم لنا أمثلة عديدة من هذا المزج، رغم أن أفلاطون لم يدرك مفهوم الدراما كجنس أدبى وفنى محدد. لأفلاطون الحق فى هذا لأن الذات تنال من العقاب فى الكوميديا ما تناله فى المأساة، ولو أن ذلك قد يتمثل فى القضاء على إدعاءات لأنذال والمغفلين، لا تهور البطل واندفاعه. وتهيىء كلتا التراجيديا والكوميديا الأدلة المقلقة، عن طريق الحبكة والشخصيات، على أن لحياة لا تستحق أن تعاش؛ ومع ذلك فإنهما تنقلان إلينا فى النهاية لإحساس بجلال معاناتنا أو مرارة حماقاتنا، بحيث تبدو مغامرة الحياة أمرا جديرا بأن نكون جزءا منه، تدور كلتا التراجيديا والكوميديا حول ضعف الإنسان، ولكنهما فى النهاية تبرهنان على قوة الإنسان. وإذا كان الإنسان يلذ له التشبه بالبطل، مهما تكن نقيصته أو مصيره المأسوى، فإنه يعجز فى الكوميديا عن التوحد مع أية شخصية على المسرح، لكنه يلذ له فى الوقت أن يتوحد مع المؤلف فى ضرباته الساخرة الموجهة لما يدور على المنصة، وأن يستعير نظرته ليرى بها العمل نفسه.

ولعل معرفة النفس تشكل الهدف النهائى لكل من التراجيديا والكوميديا. تسعى التراجيديا إلى هذا من خلال تصوير العطف والخوف، فى حين تستخدم الكوميديا السخرية والمفارقة. ومن السهل الجمع بين أدوات كل من التراجيديا والكوميديا طالما أن الهدف هو معرفة النفس. والإرتياح الكوميدى دليل عملى على مقدرة الكوميديا

على وضع نفسها فى خدمة التراجيديا، كما أن التراجيديا يمكن أن تضيف لمسات من الجلال والوقار إلى الكوميديا. فهذا من شأنه أن ينوع الإيقاع، فليست هناك قاعدة ذهبية تفرض على الجمهور أن يضحك طوال عرض الكوميديا، أو أن يبكى وينفعل طوال مشاهدته للتراجيديا. إن تنوع الاستجابة الشعورية تجاه العمل يجعله أكثر حيوية وأكثر قدرة على استيعاب كل متناقضات الحياة وألغازها المحيرة.



الفصل السادس

المـرح والشخصيـة المصـرية

يصور معظم مؤرخى الحضارة المصرية القديمة على أنها حضارة جادة إلى درجة العبوس وتقطيب الوجه، لكن الدراسات الحديثة تحاول أن تكشف عن جوانب جـديدة غـير تقليـدية، وفى مـقدمتـهـا المرح والدعـابـة والنكتـة، وذلك من خـلال تتـبع مـسارات هذه العناصر من عصر إلى آخر. فالنكتة المصرية مثلا تختلف فى أيام خوفو عنها فى أيام نفر كارع، كما تختلف عن الأسرات الأولى المستقرة عن الأسرات المضطربة وهكذا.

ويقول د. جون ويلسون، تلميذ بريستد وأستاذ الدراسات التاريخية والحضارية فى جـامعة شيكاغو إن المصريين قـوم مرحون، محبون للسرور ولا ينفى هذه الحقيقة أنهم شغلوا أفكارهم بالموت، فهم لم يكونوا

يخافون الموت، وإنما كان بالنسبة لهم تأكيدا لاستمرار الحياة. وربما كانت سرعة بديهتهم، وحبهم للنكتة، هما خير ما يدل على حبهم للحياة نفسها ودماثة أخلاقهم، وصفاء روحهم.

وفى قمة رخاء الدولة المصرية القديمة واستقرارها، كانت النكتة المصرية خفيفة، وتأتى عفوا، ولا تتطلب ضحكة صاخبة بقدر ما تثير ابتسامة عابرة، هادئة، متأملة. ففى «متون الأهرام» مثلا نجد نشيد آكلى لحوم البشر، وهو نشيد يهدد فيه الملك المتوفى بأن يلتهم البشر والآلهة ليعتصر لنفسه ما فيهم من قوة. والنشيد يسخر من شراهة الملك الذى لم يستطع التخلص منها حتى بعد موته. يقول النشيد عن الآلهة الذين يريد الملك أن يلتهمهم:

«أكبرهم جميعا لأجل وجبة أفكاره، والمتوسطون من بينهم لأجل غدائه، وأصغرهم جميعا لأجل عشائه. أما العجائز من رجالهم ونسائهم فلأجل وقوده».

فالملك يتميز بشراهة لا بأس بها، كما أنه ملك اعتاد العشاء الخفيف خوفا على معدته من التخمة وعسر الهضم. ولذلك على الرغم من شراهته فإنه يفضل النوم خفيفا بإلتهام أصغر الآلهة فى وجبة عشائه.

ويوضح شوقى ضيف فى كتابه «الفكاهة فى مصر» أن أناشيد قدماء المصريين وأغانيهم ورسومهم وصورهم تدل على أنهم عاشوا فى معظم عصورهم معيشة مبهجة. وإذا كنا قد فقدنا معظم نكتهم ونوادرهم فإن الرسوم التى خلفوها تفيض بروح الفكاهة. منها على سبيل المثال صورة هزلية لسيدة تتزين، وقد أمسكت المرآة بيدها اليسرى، وفى نفس اليد

«الحق» بصبغ الشفاه الأحمر، وفى اليد الأخرى ريشة تطلى بها شفتيها، وكل ذلك فى وضع مضحك.

من هذه الصور أيضا صورة فكهة لشخص أصلع، أرسل لحيته ومد كفيه مدافعا عن نفسه، كأنه يمنع من يريد أن يخلق لحيته أو يصلحها. وصورة مضحكة لذئب يرعى ماعزا، وكأنها أصل تراثى لمثلنا العامى الذى يقول: «حاميها حراميها»، وصورة لمعركة بين القطط والأوز، ولجيش من الفئران يحاصر قلعة للقطط تقدمت منها فرقة فدائية، وعليها مدت سلما اعتلاه فأر فدائى كبير. كما أن هناك صورة تمثل مباراة فى لعبة الشطرنج بين أسد وغزال والغزال يأمر الأسد: كش ملك، والأسد مكشر عن أنيابه والشرر يتطاير من عينيه.

وبذلك يكون قدماء المصريين رواداً لفن الكاريكاتير. فمثلا رسم الفنان المصرى القديم صورة أمير وأميرة بلاد بونت وقد وفدا على الملكة حتشبسوت لتقديم فروض الطاعة والولاء، وفيها رسم الأميرة وقد تضخم نصفها الأسفل وتأخر فى وضعه عن النصف الأعلى، فأصبح شكلها مثيرا للسخرية والضحك. مما يدل على أن لخاصية الضحك على الغرباء، جذورا تمتد من العصور الأولى للحضارة المصرية القديمة حتى عصرنا هذا.

وكان المصريون القدماء يعهدون إلى أقزام الزنوج الذين يجلبونهم من البلاد الأخرى بخدمتهم، وفى الوقت نفسه يتخذون منهم مهرجين للهو واللعب معهم. وقد وجد علماء الآثار فى بعض المقابر مجموعة من الأقزام وبجانبهم أحدب. وطريقة رسمهم بأسلوب الكاريكاتير تدل على

أنهم جميعا كانوا مهرجين فى بيت صاحب المقبرة للتسلية والترفيه عنه.

ومن السهل أن نعثر فى فكاهات قدماء المصريين على معان مطابقة لأمثال عامية لا تزال تتردد على الألسنة حتى الآن دون أن ندرى أصلها القديم. فهناك حكمة مصرية عمرها ثلاثة آلاف سنة من تعاليم الحكيم كامجنى، تقول: «لا تغضب بسبب الطعام إذا كنت فى صحبة رجل جشع. لا تتردد فى أخذ أى شىء يعطيه لك ولا ترفضه، لأنه يأمل بالفعل أن ترفضه». وهذه الحكمة تتطابق تماما مع المثل العامى القائل: «شعرة من ذقن الخنزير مكسب». ذلك أن المصريين على مر العصور كانوا بالمرصاد لكل سلوكيات الجشع والشراهة، مستخدمين فى ذلك أساليب متنوعة من السخرية والتهكم والفكاهة. فهناك مثلا قصة فرعونية قديمة بعنوان «أعمال السحرة»، تضم شخصية مثيرة للضحك والسخرية لرجل يدعى ددى، وهو رجل تصفه القصة بأنه من عامة الشعب وعمره ١١٠ سنة، ومع ذلك يأكل خمسمائة رغيف فى اليوم، وفخذ ثور، ويشرب مائة جرة من البيرة.

ولم يستطع ابن الملك حور أن يكبح جماح حب الاستطلاع عنده فذهب ليشاهد هذا الرجل الأعجوبة، فوجده مستلقيا على حصيرة أمام عتبة منزله، وأحد الخدم يمسحه بالزيت، والثانى يدلك قدميه. لم يملك ابن الملك حور سوى أن يقول للرجل بعد أن شاهده وهو يأكل:

- برغم سنك المتقدمة.. فأنت فى سن الموت.. وسن الجنازة.. وسن الدفن.. تنام حتى يطلع النهار.. وتلتهم كل هذا الطعام!

فما كان من الرجل سوى أن قال لابن الملك:

- كل البشر فى سن الموت أيا كانت أعمارهم!! المهم التهام اللحظة الراهنة حتى لا تفلت من بين أصابعك!

بل إن آلهة المصريين تضحك فى مرح وسعادة عند موت أحد ملوكهم وانتقاله إليهم، إذ إن «متون الأهرام» تصف آلهة الأرض وآلهة السماء يضحكون بملء أشداقهم عند وصول الملك المتوفى نفر كارع الذى جلب بوصوله الهدوء والسكينة بعد اضطراب وضجيج. يقول النص:

- يضحك الإله جب، وتقهقه الآلهة توت أمام نفر كارع وهو يصعد إلى السماء!

ويعلق جون ويلسون على ذلك قائلا بأنه إذا كانت آلهة قدماء المصريين تقهقه فأحرى أن يكون الضحك أكثر وأعم بين البشر.

وفى البداية كانت فكاهة المصريين حانية ومسلية ولطيفة تعتمد على الدعابة الرقيقة التى تهدف إلى رسم الابتسامة على الوجوه. فهى فكاهة غير لاذعة تصور تفاؤل المصريين فى تلك العصور المبكرة. لكن بمرور الزمن، وتدفق المتاعب التى غمرت بأمواجها العاتية الحياة المصرية، أصبحت الفكاهة أكثر حدة وإيلاما ومرارة وذلك من خلال انتقالها من الدعابة الرقيقة إلى السخرية الحادة والتهكم المرير. ولم تعد قاصرة على الطرائف والعجائب الشاذة بل امتدت لتشمل الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من خلال اسقاطات لا تخفى على أحد.

إن قطا يرعى أوزاً سواء بالصورة أو بالكلمة، دعابة لاذعة ساخرة بالحاكم المصرى القديم (الدولة الحديثة فى القرن الخامس قبل الميلاد)، ذلك أن القط البرى نوع من أنواع الحيوانات المفترسة التى ترى فى الأوز أشهى غذاء لها. فكيف يصبح القط البرى راعيا للأوز إذا لم تكن الدنيا قد انقلبت رأسا على عقب؟!

مثل هذه الأوضاع المقلوبة كانت مادة خصبة للرسام المصرى القديم الذى وجد فى الكاريكاتير الساخر خير تعبير عنها. ففى متحف تورينو يوجد رسم يعبر عن هذا المعنى بشكل آخر. فيه يرسم الفنان صورة فرس النهر (سيد قشطة) بكل ثقله وهو يجلس فوق شجرة، فى حين يسعى النسر جاهدا إلى الصعود على السلم بمنتهى الصعوبة برغم خفته وقدرته على الإنطلاق.

وتكاد النكات التى تدور حول الطغيان تأخذ لوناً ساخراً وهازئاً على الدوام، وإن اختفت وراء رمز شديد الوضوح والشفافية، أو لجأت إلى حيل التلاعب بالألفاظ. ففى التراث الشعبى الفرعونى يوجد نشيد ألف فى مركبة فرعون على أساس التلاعب بالألفاظ، إذ يحصى مؤلفه أجزاء المركبة ويسميها، وفى كل مرة يذكر فيها اسم الجزء الخاص من أجزائها، يعود فيذكره مرة ثانية بمعنى آخر يصف به قوة فرعون. فالكلمة ذات معنيين ويستغلهما صاحب النشيد فى تنويع الإيحاءات والتلميحات.

وهذا النشيد دليل على تغلغل حيل التلاعب بالألفاظ حتى فى الأغراض الأدبية التى لا تحتاج إليها، وإنما لمجرد إظهار براعة المؤلف

فى استخدامها. أما فى مجال النكتة والسخرية والتهكم فيتحول التلاعب بالألفاظ إلى منبع لا ينضب لشحن الكلمة الواحدة بشحنتين مختلفتين. فالكاتب اللبق يستغل الشحنتين فيورى بواحدة منهما عن الأخرى، وبذلك يفجر ما فيها من عناصر المفاجأة والمفارقة والتوقع والهزل التى تثير الضحك على مستويات متعددة.

وبذلك يكون الشعب المصرى قد وضع يده منذ أقدم العصور على هذه المفاتيح اللغوية بكل ألاعيبها، مستغلا إياها للفكاهة والضحك والسخرية والتهكم. وهى دليل عملى على طبيعته المرحة ومزاجه المتفائل الذى يدفعه دائما إلى التعامل مع مشكلاته من موقع القوة بحيث يتجاوزها دون أن تستغرقه أو يقع تحت وطأتها. يكفى أن المصريين القدماء سجلوا هذه النظرة المرحة على جدران مقابرهم. فمثلا عندما تم اكتشاف مقبرة حور محب، وجدت غرفة منحوتة فى الصخر، وقد دفن فيها كلب حور محب وقرده الأثيران عنده، متقابلين وقد حدث تماس بين أنفيهما فى وضع مضحك. ومضت آلاف السنين قبل أن تقع عين أحد من الناس على هذا الموقف المضحك الذى يدل على عدم اكتفاء المصرى القديم برسم اللمحات الفكاهية على جدران المقبرة، بل سعى إلى تجسيد بعض المواقف المسرحية الضاحكة وإن كانت ساكنة غير متحركة.

ويقول وليم نظير فى كتابه «العادات المصرية بين الأمس واليوم» إن حب المصريين القدماء للمرح والسرور لم يكن راجعا إلى اليأس الذى يستولى على نفوسهم من رهبة الموت ولكن لأنهم سعداء لشعورهم

بالانتصار على التغيير الذى ينتج عن الموت نفسه. فالمرح هنا ليس هروبا سلبيا بقدر ما هو مواجهة ايجابية. لذلك آمنوا بالحياة المرحة التى كانوا يحيونها على الأرض. ورفضوا أى رأى يقول بانتهاء الحياة، بدليل أن الموت نفسه لم يمنعهم من ممارسة المزاح الذى يتجلى فى المناظر والنقوش التى تركوها على جدران مقابرهم.

ومن الواضح أن المناظر والنقوش التى وجدت على جدران مقابر النبلاء فى عصرى الدولتين القديمة والوسطى لم تستغل الفكاهة للإقلال من كرامة صاحب القبر أو أسرته، بل كانوا يرسمون دائما فى أوضاع تتميز بالوقار والقداسة والاحترام، لكن لإيمانهم باستمرار الحياة بعد الموت فقد حرصوا على أن تواصل الحياة كل أنشطتها ومن بينها التسلية والمزاح والدعاية. فنشاهد أحد النبلاء يخطو على مهل ويصحبته قزم صغير يثير الضحك وبالتالى يضاعف من سمات الوقار والاحترام المحيطة بهيبة السيد، وذلك من خلال المفارقة أو التباين بينهما. كما نشاهد منظرا لعامل فى الحقل وقد أخذ النوم يداعب جفونه وكأنه يسعى إلى الحلم بكل ما يفتقده فى الواقع، أو نشاهد حمارا عنيدا يأبى أن يطيع أوامر سيده، أو قردا مشاكسا أوشك أن يصيب صاحبه بالجنون. وأحيانا تتحول الفكاهة إلى سخرية كاريكاتيرية لاذعة مثلما نجد فى المنظر الذى يصور قردا يمسك بزمام خادم سيده ليضايقه.

ولا شك فإن الأوضاع المقلوبة وأساليب المفارقة كانت منبعا متجددا لروح الدعابة والسخرية التى تحمل فى طياتها أفكاراً وإيحاءات جادة للغاية، مثل صورة الراعى ذو الجسم الهزيل والشعر الأشعث المتبلد،

الذى يتكىء على عصاه لشدة ضعفه وهو يجاهد فى سيره ليحضر إلى سيده ماشية سمينة ملساء الشعر، أو صورة نجار السفن الشاب المتفجر بالقوة والحيوية ومع ذلك لا يستطيع مواصلة عمله للثرثرة التى يفرضها على أسماعه رجل عجوز مترهل الجسم.

ولم تفت عين الفنان المصرى القديم اللمحات والتفصيلات الدقيقة التى تقدم صورة عريضة للمجتمع بكل ما يحمله من صراعات وحيل من أجل لقمة العيش. ففى مقابر طيبة منظران من الأسرة الثامنة عشرة، الأول يصور أحد مناظر الحصاد وفيه فتاتان تجمعان بقايا الحصاد وقد اشتبكتا فى عراك بالأيدى، وأخذت كل منهما تشد شعر الأخرى فى منافسة محمومة لخطف بعض تلك البقايا، فى حين انهمكت فلاحة فى إخراج شوكة من قدم زميلتها وأمامهما جعبة بذر الحبوب، كما انهمك غلام فى قذف سباطة النخيل بالأحجار محاولا اسقاط البلح.

أما المنظر الثانى فهو رسم فكاهى لرئيس قناصى الطيور بتاح موسى وهو يضع يده على فمه ليخفى ضحكته وأمامه بضع بجعات وإناءان بهما عدد كبير من البيض. ويبدو أنه لا يريد أن يزعج البجع بضحكته، ولذلك جلس فى حرص شديد فى مشهد فكاهى تجلى فى رأسه الأصلع وبطنه المتكور، تماما مثلما يفعل رسامو الكاريكاتير الآن. ذلك أن نظرة الفنان الساخرة تجاه الشخصية المرسومة واضحة.

وتتوالى المناظر الساخرة فنشاهد فى أحدها مريضا يجلس على الأرض وقد أمسك أحد الأطباء بقدمه ليعالجها، فى حين يصيح

المريض ويصرخ عندما يمسكه الطبيب: «إياك أن تؤلمنى، فيأتى رد الطبيب ساخرا متهكما: «سألبى رغبتك يا سيدى». ولذلك فانهم كانوا يعلقون على رسومهم الكاريكاتيرية ببعض الكلمات التى تزيد من جلاء الصورة شكلا ومضمونا، وأحيانا أخرى كانت الصورة بدون تعليق.

وفى المثل الذى سبق أن ذكرناه عن النقش البارز الموجود فى المتحف المصرى والمأخوذ من معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى بطيبة بالأقصر، نجد تعليق الفنان ساخرا متهكما فوق الصورة البارزة التى تمثل ملكة بلاد بونت (الصومال واليمن) وكانت مفرطة فى البدانة والتشويه والترهل فى حين تبعها عبيد يحملون الهدايا وهى قادمة لتقديم فروض الطاعة والولاء لملكة مصر. وقد ركبت حمارا صغيرا تحت هذه الكلمات المنقوشة: «الحمار الذى يحمل زوجته» تحقيرا لملك بونت.

وقد اشتهر عصر أخناتون بمحاكاته صور الطبيعة بأسلوب كاريكاتيرى هازل. فلم يتورع الفنان فى أن يرسم الملك نفسه وقد نبت شعر لحيته بصورة مقززة. كما نشاهد احدى لعب الأطفال وقد استمدت فكرتها من المناظر التى تمثل الملك وهو يقود عربته وقد أخذت إحدى الأميرات الصغيرات تستحث الجياد بعصاها. فى هذه اللعبة نموذج لعربة يجرها قردان فى حين جلس عليها قرد ثالث يستحث القردين اللذين يقومان بدور الجوادين. ومن الواضح أن جبهة القرد القائد تنحدر إلى الوراء مثل جبهة الملك تماما، فى حين وقفت إلى جوار القرد قردة فى مكان الأميرة وهى تنخس القردين اللذين يجران العربة لكنهما يجمحان ويرفضان أن يتزحزحا قيد أنملة.

ومن الواضح أن هذا الرسم الكاريكاتيرى يعبر بمنتهى السخرية عن أزمة الحكم التى تورط فيها أخناتون بعد اعتناقه عبادة آتون ورفضه الاستمرار فى عبادة آمون الذى وقف كهنته صفا واحدا ضده حتى لا تتفتت الإمبراطورية المترامية الأطراف نتيجة للسلام المطلق الذى نادى به أخناتون فى مواجهة المحاولات المسلحة التى سعت إليها الجماعات الانفصالية. ونظرا للصراع الذى اشتعل بين أخناتون وبين كهنة آمون بكل ثقلهم الدينى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى، فإن عجلة الحكم كفت عن الدوران تماما مثل العربة التى جمح فرداها ورفضا أن يتزحزحا قيد أنملة.

وهذا يوضح مدى إلحاح روح الفكاهة والسخرية وسيطرتها على الفنان المصرى القديم لدرجة أن العظمة المقدسة التى كانت تحيط بالإله الملك لم تستطع أن تكبح جماحها، وتجرأ على السخرية منه وتعرض لحياته الأسرية فنزل به إلى مستوى البشر العاديين. مما يؤكد أن التقديس لم يكن يمنح للفرعون دون شروط، فإذا أخل بهذه الشروط، وتعثرت عجلة الحكم، وتفاقمت الأمور، فإنه من السهل أن يصبح معرضا لسهام السخرية والتهكم.

وفى عهد رمسيس الثالث شاعت المناظر الهزلية التى تسرى فيها روح المرح والدعابة الخفيفة والسخرية من كل ما يعوق حركة الإنسان وتقدمه نحو حياة أفضل، بل إن السخرية شملت شخصية الفرعون نفسه. حتى وهو يخوض معارك الأمة المصيرية ويحارب أعداءه. فقد صوره الرسام قطا كبيرا فى قتال شرس بين القطط والفئران. ومن

لمناظر الهزلية التى اشتهر بها هذا العهد، منظر سرب من الأوز يقوده فهد يحمل على كتفيه قفصا به طعام وإناء به ماء، وكذلك رسم هزلى للذئب وهو يرعى الغزلان، وآخر على ورقة من البردى محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن يمثل حيوانات تقوم ببعض أعمال الإنسان، وآخر يصور فرس النهر وقد ركب شجرة واستقر بين أغصانها فى حين سعى إليه الذئب على معراج من خشب، ويسمع الدنيا مقطوعات الغناء والأناشيد على أنغام الموسيقى من أفواه البهائم والوحوش، فيجعل القيثارة بيد الحمار وهو يطلق صوته بالغناء، ويجعل العود بيد السبع وقد أخذ يردد النغم خلف الحمار، ويجعل الرباب بيد التمساح، والمزمار بفم القرد كى تغنى هذه الجماعة بأنكر الأصوات.

ويوضح وليم نظير أن الأدب المصرى القديم كان زاخرا بالفكاهة والدعابة والتلاعب بالكلمات الذى قصد به تأثيره الدينى السحرى عند النطق بها. كذلك امتلأ الأدب الدينى المصرى بالتورية التى كان بعضها متعمدا والبعض الآخر يعتمد على التشابه فى الألفاظ للتدليل على إيحاءات دينية. وكان الهدف الأساسى من التلاعب بالكلمات، الترفيه عن نفوس الآلهة والبشر.

وكانت عناصر الفكاهة والدعابة مرتبطة بالطبيعة السمحة للشخصية المصرية. فلم يقس المصريون القدماء على أنفسهم فيأخذون أمورهم الحياتية بصرامة وجهامة، ويظنون أن الكون سينهار إذا وقع شىء من الانحراف عن المعتاد. فمثلا كانوا يتسامحون إذا ظهر أحد الملوك ضعفا بشريا برغم عقيدتهم الراسخة بشأن ألوهية الملك. كانوا أيضا متفائلين

لإيمانهم الدفين بأن مصر بلد سعيد ومحظوظ ومبارك. وأيضا مرنين فى استيعاب ظروف الحياة، إذ كانوا يرفضون أن يتبعوا اتباعا أعمى ما يضعونه من مبادىء وبالتالى يتعنتوا فى تطبيقها.

هكذا كانت مصر الفرعونية تضحك، فلما دهاها ما دهاها من غزو الفرس واليونان والرومان لها ذهبت تنفس عن عذابها ومرارتها وكآبتها بفكاهات مرة لاذعة زاخرة بالتهكم والسخرية. فعلى الرغم من أن البطالسة توددوا إلى المصريين ليكسبوا عطفهم وولاءهم، وينالوا حبهم، فإذا بهم: خاصة أهل الاسكندرية، لا يتركون فرصة تمر بهم دون أن يصيبوهم بسهام التهكم المسموعة، ويطلقوا عليهم الألقاب الماجنة مثلما لقبوا بطليموس الأول بلقب الزمار، وكان بطليموس الثانى ضحية نكاتهم الفاحشة خاصة عندما تزوج من أخته.

ويبدو أن خاصية السخرية اللاذعة والنكتة الخبيثة كانت واضحة للغاية، لدرجة أن ثيوكريتاس الشاعر اليونانى الذى عاش فى الاسكندرية فى القرن الثالث قبل الميلاد أشار إلى هذه الخاصية المصرية الصميمة بكل ما يرتبط به من فكاهة لاذعة وسخرية مريرة عندما قال: «إنهم شعب ماكر، لاذع القول، روحه مرحة».

وفى العصر الرومانى لم يسلم الرومان من سهام السخرية المصرية برغم بطشهم وقسوتهم مع كل من تسول له نفسه أن يعارضهم أو يتحداهم. فلم يترك المصريون قيصرا زار مصر من قياصرتهم دون أن يستقبلوه بوابل من سهامهم الحادة المسموعة بالكلمات الجارحة والنكات اللاذعة والقفشات المرة. وكانوا أحيانا لا ينتظرون حتى يفد عليهم

لقيصر، فيسرعون إلى تصويبها نحوه من بعيد كما واصلوا لعبة اطلاق الألقاب الساخرة الهازئة مثلما لقبوا القيصر فسبسيان بلقب تاجر السردين، ونادوا بأن سعره لا يساوى ستة مليمات، وكذلك لقبوا قيصرا آخر بلقب النسناس المدلل الصغير.

واستمر المصريون فى ممارسة سخريتهم الخبيثة برغم أنها كلفتهم أحيانا ثمنا غاليا. فقد كانت النكات والقفشات تصل إلى أسماع القياصرة فيغتاظون غيظا شديدا يتمثل فى أبشع أنواع القسوة والإرهاب، إذ أنهم كانوا يعتقدون أن أبناء المستعمرات قد خلقوا لخدمة الامبراطورية الرومانية وليس لهم أن يفتحوا أفواههم بالمعارضة كما يفعل مواطنو روما نفسها. ومع ذلك لم يتراجع المصريون عن استخدام الهجاء والسخرية بحكم أنها الأسلحة الوحيدة المتاحة لهم للدفاع عن كيانهم وشخصيتهم.

وقد كشفت الحفريات عن بردية من العصر القبطى، تصور ثعلبا يركب ظهر ماعز وقد أمسك بالعصا فى يده. والمعروف أن الثعلب عدو الماعز الذى يأكله ان شرد عن القطيع، فكيف يتم الصلح بين العنزة والثعلب؟! من الواضح أن هذه النكتة الساخرة ترمز إلى حال مصر مع الرومان حين كان الحاكم هو الثعلب، والشعب هو الماعز الذى يتلقى الضرب بالعصا ثم يلتهمه الحاكم فى النهاية. ولم تكن هذه النكات بأقل قسوة على كاهل الحاكم من سياطه هو نفسه على ظهر الشعب.

وفى العصر الرومانى، حرم الرومان على المحامين المصريين المرافعة فى محاكم الاسكندرية، لأنهم كانوا يهدفون إلى اسقاط هيبة

القضاء الرومانى بالمزاح والدعابة، فى أثناء طرح القضية وشرحها والدفاع عن موكليهم، ومن الطبيعى أن فرحة واحدة، أو فكاهة خفيفة، ما كانت لتدفع الحكم الرومانى إلى اتخاذ القرار المتعنت، وإنما جاء القرار بعد موجة من التنكيت التى صنعت بحرا غرقت فيه هيبة القضاء الرومانى.

وحتى فى أيام العصر المسيحى عندما بلغ اضطهاد الرومان للمصريين قمته، وفروا إلى الكهوف والأديرة بدينهم، نجد نكتة كتبها أحد المصريين لراهب، سجلها وليم ورل الأستاذ بجامعة ميشيجان فى كتابه «موجز تاريخ الأقباط»، وكانت محفورة على قطعة من الشقف، وتوضح أن بعض الذين هربوا إلى الأديرة كانوا فارين من الديون التى عليهم أساسا. فالبشر هم البشر فى كل زمان ومكان. يقول الرجل للراهب فى خطابه إليه:

«أخبرك أن الأمر أصبح شائنا بل شائنا جدا. إنك تعذب نفسك فى الصحراء ولكن الدائن يعذبنى أنا هنا. لقد مضى الموعد الذى يجب أن تدفع فيه، وقد رجوته أن يمهلك لمدة عام، وها قد مضى عام ونصف منذ ذهابك. إننى مندهش لك كثيرا».

ولا شك أن عناصر الفكاهة والمرح والسخرية والتهكم فى الشخصية المصرية دليل على الذكاء واللماحية ورهافة الحس والشعور والذوق وسرعة البديهة وحضور الذهن والقدرة على اللعب بالألفاظ واستخراج ما فيها من معان ماكرة وأفكار خبيثة عن طريق التورية. وترسخت هذه العناصر بمرور الزمن فإذ بالسخرية خاصية ملازمة لكل تجمع

مصرى، ولا بد أن يسعى أحد أعضاء هذا التجمع أو أكثر إلى أن يصبح نجمه بنكاته اللاذعة ولماحيته الحادة، وغالبا ما يسعد المصرى عندما يطلق عليه الآخرون لقب «ابن نكتة»، فهذا دليل التميز والذكاء والعقل الناضج والجاذبية الآسرة. ومن هنا كان حرص المصريين على عناصر المرح والفكاهة والسخرية فى حياتهم اليومية مهما كانت الضغوط المحيطة بهم، إذ إنه من الصعب تصور الشخصية المصرية بدون هذه العناصر الحيوية المشكّلة لها.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٠/١٠٢٣٢

I.S.B.N 977 - 01 - 6740 - 1